

Actorul de teatru
și actorul de film



O falsă problemă între scenă și ecran?

Primul început. Zice Jean Louis Barrault: „Într-o bună zi ne dăm seama că nu sîntem singuri. Că mai există și ceilalți, ca ei ne privesc, ne observă, ne supraveghează, ne judecă. De aici încolo vei fi obligat să trăiești Tu și Ceilalți. În această clipă se produce cea de-a doua naștere, prin care proiectăm în lume o a doua ființă, ce va fi personajul pe care dorim să-l întrupăm. Iată prima situație dramatică a lumii: Noi și Ceilalți. Și iată cum omul e născut actor”.

Al doilea început. Din această vocație pe care aflăm din surse sigure că o deținem fiecare, unii reprezentanți ai speciei au avut curajul, inconștiența sau norocul să facă meserie. O meserie care continuă să dureze de peste 25 de secole, dînd suficienta bătaie de cap iluștrilor teoreticieni mai ales de la Diderot încôace, ca și actorilor înșiși, expuși seducțiilor și echivocurilor atîtor teorii contradictorii.

Actoria de film
e una
și actoria
de teatru
alta?

Al treilea început. Marele pas al actorului de-a lungul nepăsătoarelor veacuri se concentrează într-un singur cuvînt: perisabilitate. De la Hamlet pînă la gropar, aceeași suferință pentru meseria bazată pe clipa care trece, pentru sublimul sortit doar neantului.

Al patrulea început. Cînd a apărut cinematograful, s-a crezut, într-o euforie de proporții istorice, că el va lipi, în sfîrșit, pecetea nemuririi pe jocul actorului de teatru. N-a fost să fie. Nouă invenție — viitoare artă — a reclamat, de la bun început, *altceva*. Asta s-a înțeles repede, o dată cu crizele de nervi ale celebrei Sarah Bernhardt, constatînd pe propria piele că dacă pe scena e posibilă o Dămă cu camelierii sexagenară, pe ecran ea devine grotescă. Asadar, actoria de tea-

tru e una și actoria de film alta?

Concludent este că marele om de teatru care a fost Stanislavski a socotit, de la bun început că actorul de teatru, o dată cu apariția filmului, va trebui să răspundă unor exigențe sporite. Stanislavski lega deci o anume „desăvîșire” a milenarei arte teatrale de apariția și dezvoltarea cinematografului care, observa tot el, „împune interpretelor o tehnică subtilă și plină de firesc: pe ecran totul este vizibil și fiecare șablon este pecetluit o dată pentru totdeauna. Actorul de film trebuie să joace mai discret decât în teatru, el trebuie să semene mai mult cu un om adevărat, viu”. Dar, atenției, diferențierea între actorul de teatru și actorul de film trebuie operată tot în cadrul convenției (ca și teatrul, ca oricare altă artă, filmul fiind supus și el unui anumit tip de convenție). Remarca e necesară, în măsura în care persistă tendința de a atribui convenționalitatea cu precădere teatrului, filmul fiind redus la specifica sa aparență de „veridicitate”. O veridicitate mereu supusă demodării, pentru că, așa cum remarcă John Gassner, „întotdeauna interpretii au fost realiști **pentru timpul lor**, în cadrul convențiilor și în limitele mai mult sau mai puțin admise de spectatorii lor”. De remarcat că realismul jocului în film a fost — și uneori mai este — confundat cu un joc exagerat de reținut și de interiorizat, cu o mască a simplității, abordabilă oricând și oriunde, cu o rostire plată, indiferent de contextul dramatic. Rezultatul? Un joc lipsit de sevă și culoare, interpreți trecînd fără vlagă prin cadru, pentru că, vrînd să fie cu orice preț „cinematografici”, uitau de diversitatea temperamentelor din însăși viața reală, comportîndu-se ca și cum colericii și sanguinii nu ar avea ce căuta pe ecranele invadate de melancolici și limfatici... Așadar, actorul de film trebuie, în primul rînd, să se mențină într-un echilibru pe planul firescului. Un echilibru din care se alunecă nu foarte greu în situația inversă celei de mai sus: un joc exagerat, un joc „teatral”. De aici, la o anumită vîrtejă a filmului nostru, exasperate „îndemnuri”, de felul celui lansat de Victor Iliu: „Domnilor, fraților, uitați tot ceea ce ați învățat pentru scenă, preocuparea de a vă face auziți și văzuți pînă în ultimul rînd din galerie și păstrați doar dorința de a face înțeles și emoționant mesajul rolului. Înainte de a intra în studio, să lăsați la gardă, o dată cu paltonul și pălăria, și deprinderile teatrale, poza vocii, retorismul gestului, colecția de „efecte sigure” și să fim noi înșine, vii, cu atributele noastre personale ce vor fi apoi transfigurate în rol, în viața interioară a rolului. (...) Un interpret de film nu trebuie să compună personajul în primul rînd făcînd uz de meserie, ci să exprime prin mișcare, gest, mimică, vorbă, **propria lui natură în ipostaza rolului**”.

Într-o anumită perioadă, așa cum remarcă Liviu Ciulei, o parte din actorii teatrului românesc au făcut eforturi să împună și pe scena acel „stil firesc” al actorului de film, influențînd astfel arta interpretativă în teatrul nostru, la început pozitiv, în sensul împrăștiării unei tradiții teatraliste reținute, dar ducînd mai apoi la un teatru cu nuanță inimitistă, la un fel

„Uitați
tot ceea ce
ați învățat
pentru scenă!”



Invingătoare în teatru,
învinsă pe ecran —
Sarah Bernhardt

de „Kammerspiel generalizat”. De aici, ca o necesară reacție, o anumită tendință regională caracterizată printr-altele și prin contestarea acestei maniere cinematografice de interpretare care, excesiv exploatată, sărăcește spectacolul de teatru. În teatru (grație și machiajului, deci unei foarte accentuate posibilități de transformare fizică a actorului) limitele compoziției sînt foarte departate. În film, actorul îi împrumută mult mai mult personajului din aspectul lui de toate zilele. Iată de ce, dacă în **Beckett** montat într-un teatru poți să-i preferi, de pildă, pe Anthony Quinn și Laurence Olivier, în filmul avînd ca personaje doi bărbați în floarea vîrstei, i-ai distribui tot pe Peter O'Toole și Richard Burton. Dacă actorul de teatru poate deci interpreta o gama

foarte variată de roluri, cu șansa de a-și depăși fastuos limitele proprii personalității, actorul de film devine eficient tocmai prin exploatarea multiplelor nuanțe ale personalității lui. O delimitare explicită între actorul de teatru și cel de film îi aparține tot lui Liviu Ciulei, după care tipul actorului de teatru este „actorul de interpretativitate”, iar tipul actorului de film este „actorul de personalitate”. Dacă actorul de interpretativitate împrumută rolurilor sale cu precădere elementele personalității lui **artistice**, tipul de actor de personalitate își exploatează cel puțin în egală măsură și personalitatea inclusă în însuși **aspectul** lui. Un strălucit exemplu: Toma Caragiu, care, nefiind niciodată același, își împunea propria personalitate în fiecare personaj. În concluzie: „în teatru, actorul își disimulează personalitatea, subordonînd-o celei a personajului; în film, chiar în cadrul unei compoziții, actorul impune personajului interpretat farmecul și caracteristicile personalității sale”. Încă un citat axiomatic: „Eroul aparut în film preia din viață în mod esențializat un tip reprezentativ și reînfăptuiește acest tip după datele lui”. Ceea ce explică, în bună parte, concepția după care „oricine poate juca în film”, implicit folosirea neprofesionistului, ca reprezentant vizual perfect al unui anumit tip. „Eu îmi aleg actorii exclusiv pentru fizicul lor”, declara Rossellini.

Principala trasătură ce deosebește cinematograful de teatru este, după Wajda, dar și după mulți alți oameni de cinema, faptul că „filmul se fixează pe peliculă”, faptul că „individualitatea fiecărui regizor își găsește expresia în stilul imaginii”. Or, în film, actorul este unul dintre elementele structurii estetice a imaginii. El, regizorul, este cel care, selectînd materialul filmat, alege din numărul de duble pe cea care conține scînteia de adevăr, alegînd astfel, în principiu pentru veșnicie, tot ce a putut da mai bun un anumit actor într-un anumit moment (alegere care în teatru îi revine, volens-nolens, actorului, căci regizorul de teatru nu poate stăpîni total și permanent spectacolul).

O altă delimitare: actorul de teatru interpretează, de cele mai multe ori, un text, o piesă, care trăiește și independent de spectacol; actorul de film nu are în față o operă încheiată: personajul, se naște, practic, doar în momentul filmării. O delimitare adiacentă: pe cînd în teatru elementul esențial e dialogul, filmul rămîne prin excelență o artă vizuală. În consecință: elementul cheie al actorului de teatru este **vocea** (de aici necesitatea unei tehnici vocale speciale, a unei dicțiuni clare, indiferent de viteză și tensiunea cu care sînt rostite replicile). Elementul cheie al actorului de film este **fizicul** lui. Dacă actorul de teatru trebuie să fie capabil să „șoptească strigînd”, actorul de film poate fi și mut, și asta pentru că actorul de film, spre deosebire de cel de teatru, nu constă atît în ceea ce spune, cît în felul cum apare în cadru, el exprimîndu-se în primul rînd prin imaginea lui. Un prim-plan de cîteva secunde poate egala valurile de vorbe ale unui întreg monolog. Spectatorul de teatru, dotat cu cel mai avid binoclu, va obține eventual neplăcuta impresie a unui machiaj exagerat (realizat astfel

în beneficiul salii), nicidecum dimensiunea anatomizată a unui prim-plan cinematografic. Cît despre prim-plan, el poate da nu numai impresia de autenticitate (vezi cohorte de critici în extaz în fața prim-planurilor unei Monica Vitti în *Aventura*), dar și impresia de artificialitate—vezi senzațiile unui spectator cu umor la vizionarea în prim-plan a zimbetului unui baiat vesel din California, care se hraneste mai ales cu piersici: „Ecranul lă sa umplut pînă la refuz cu trasaturile uriașe ale unui tînar incîntător, și fiececare dintre dinții lui drepti, minunați, albi ca zapada, erau mai mari decît o carte poștală. Și cînd buzele, lui ca două cortine de carne, pe care le-ar fi învidiat și Gargantua, s-au desfacut și au degzolit înca o duzina de carti poștale, pe mine au trebuit sa ma scoata din sala tremurînd și transpirat, sa ma stropesc cu apa pentru a-mi veni în fire. Am facut apoi un efort sa ma gîndesc numai la copilași

toul de filmare).

În indirectă consecință, ce spun regizorii, ce este pentru ei actorul de film? Pentru Sternberg el este un tub de culoare ce trebuie modelată de regizor, un element participînd la declarația totală a filmului, dar fara mai multa importanță decît decorurile sau decît costumele. Pentru Antonioni e cînd un copac, cînd un cal troian în citadela regizorului. Pentru Bresson e o marioneta. Pentru Hitchcock „actorul e o vacă”, iar pentru Milos Forman probabil un magar, de vreme ce regizorul declara ca își obține efectele orientîndu-l pe actor intenționat greșit. Și totuși, aparent lipsit de independență, el, actorul de film, își poate imprima propria personalitate personajelor interpretate; și totuși, el, „subordonatul”, poate ajunge sa evoc, prin simpla sa prezență, universurile complexe ale unor mari regizori: Wayne-Ford, Vitti-Antonioni, Kari-

tru a-i modela trasaturile în sensul dorit. Astfel ca, dacă actorul de teatru este și face într-adevar ceea ce se vede pe scena, actorul de film nu trebuie confundat cu ce apare pe ecran; *imaginea totală* a actorului ca viitoare apariție pe ecran e rezultatul unui montaj gîndit de regizor (ex. Kaliaghin din *Stop-cadru la masă* are vocea lui Marin Moraru, Elena Albu din *Între oglinzi paralele* vocea Valeriei Seciu). Acestei descompuneri a totalității actorului îi corespunde, în fond, modul fragmentar de construcție a rolului.

Toate aceste delimitări școlarești, elementare dar esențiale, între actorul de film și cel de teatru, funcționează într-adevar. Întrebarea este în ce măsura afectează ele arta actorului în *esență* sa? Ilustrele raspunsuri sînt diferite și contradictorii, de la un René Clair, care susține ca „o antinomie rareori conciliabila exista între aceste două meserii... și doar anumiți actori, excepțional dotați, le pot practica pe amîndouă”, pînă la un Ingmar Bergman, după care „nu exista nici o deosebire. Tehnica este aceeași. Privirea actorului, atitudinea sa, mimica, glasul, felul de a merge și de a sta sînt întotdeauna aceleași. Numai ca, într-un caz, accentuarea acestor mijloace este diminuată, iar în celalalt — marita, în funcție de comutatorul pe care îl așezam în poziții diferite. Acest lucru apare evident cînd se lucrează zilnic cu actori care joacă seara la teatru iar dimineața în studio. De fiecare data trebuie rasucit acel comutator. Dar în tot acel rastimp lucrăm cu același actor, avem de-a face cu același curent. Numai ca el poate curge în două direcții diferite — înspre interior și înspre exterior”.

Ader la seducatoarea pledoarie a lui Bergman, cu mențiunea ca ceea ce pentru un regizor genial e o simplă „rasucire de comutator”, pentru alții înseamnă o muncă serioasă de adaptare, iar pentru alții ramine o dulce utopie.

Eugenia VODĂ

După unii (mari) regizori e vorba de două meserii diferite. După alți (mari) regizori nu există nici o deosebire. Care e adevărul?

și flori, la florile celē mai mici”...

O alta delimitare provine din specificul muncii de pregătire a rolului: actorul de teatru caută prin îndelungi repetiții sa fixeze fizionomia rolului; pentru actorul de film pregătirea preliminară e aproape întotdeauna eliminată, prin forța împrejurărilor, dar și pe considerentul ca distribuirea rolului se face în funcție de un personaj presupus ca preexistent în actorul respectiv. De „fixare” nu e nevoie, cu excepția memoriei moderate cerute de repetarea unui cadru, pentru ca actorul de film nu are decît foarte rar posibilitatea de a juca șnur o scena întreaga. El joacă fragmente de emoție, turnate acronologic, a caror calitate va depinde, în ultima instanță, de modul lor de asamblare — de montaj. De unde s-ar putea deduce că, spre deosebire de teatru, în film actorul nu mai deține importanța primordială. Teatru fara actor e un nonsens. Film fara actor se poate, s-a facut, s-a vazut. Nu numai ca actorul de film acționează sub conducerea și controlul imediat al regizorului, dar însuși rezultatul „prestației” sale poate fi modificat de ceilalți colaboratori, de unghiul de filmare, de lumina, de tăierea de montaj etc. etc. Sigur ca actorul de film cu adevărat profesionist, cunoscînd mijloacele specifice de expresie cine-actoricești, stăpînește o tehnica de intervenție în amalgamul filmic; și așa cum actorul de teatru are în timpul jocului senzația formei scenice, actorul de film se va integra imaginari în compoziția viitorului cadru, printr-o așa-numită senzație a formei ecranice (senzație pe care, evident, o poate încerca doar un actor perfect familiarizat cu pla-

na-Godard. — doar cîteva exemple clasice.

O alta sub-delimitare: spre deosebire de actorul de teatru, actorul de film, ca element al unei compoziții vizuale, poate primi, în funcție de concepția regizorala, determinari straine de expresivitatea sa intrinseca. Astfel Dreyer o filmează pe Falconetti dintr-un unghi de jos „pentru a mari curba ușor trista a gurii ei pline, dîndu-i un aer de dezamagire tragica”, folosește deci aparatul de filmat pen-

În jurul aceleiași mese din *Facerea lumii*, actori de teatru, actori de film, actori neprofesioniști, figuranți; o masă „de joc” la propriu, dar și la figurat!



În rolul principal: omul de pe stradă

La capitolul **actorie**, cinematograful a epuizat mai toate variantele posibile și extravagante. Chiar dacă rămân unicate, există și filme cu un singur interpret (Film de A. Schneider, 1965) și filme cu doar două personaje (**Soare și umbră** de Rangel Vilceanov, 1962) și filme interpretate exclusiv de femei (**Sfârșit de august la Hotel Ozon** de Jan Schmidt, 1967) și filme în care sînt distribuiți numai copii (**Al șaptelea continent** — Dušan Vukotić 1966) și filme în care copiii sînt travestiti în personaje adulte (**Bugsy Malone** — Alan Parker, 1976), pînă și filme jucate exclusiv de liliputani (**Și piticii au început de mici** — Werner Herzog, 1970), ca să nu mai vorbim de filmele în care nu apar decît bărbați, se pare că mai numeroase; cît despre ideea neprofesioniștilor, ea nu e nouă, s-a născut aproape o dată cu cinematograful. „Scenetele” lui Lumière, **Dejunul copilului** și **Grădinarul stropit** (1895) nu

tate într-un complex de acțiuni și relații umane, numai aptitudinile mimetice ale actorului pot asigura reușita operației, iar compoziția, chiar dacă

**În 1895,
la nașterea sa,
cinematograful
a început
cu ne-actorii**

neautentică. devine, astfel, veridică. **Ne-actorul** (să ne stabilim la acest termen) se va trăda printr-o falsitate stridentă, de cîte ori va fi obligat să încarneze un personaj străin de expe-

Hoti de biciclete (Vittorio de Sica, 1948). Povestea e, și ea, cunoscută; de Sica era în cautarea unui finanțator pentru filmul său, un producător american îi oferă banii cu condiția ca protagonistul să fie Cary Grant, cineastul italian refuza și îl cere pe Henry Fonda, propunerea lui e respinsă și atunci de Sica decide să găsească un ne-actor; în timpul probei pentru rolul copilului, îl remarcă pe Maggiorani, care își însoțește băiețelul tinindu-l de mînă, îl cheamă și-i spune: „mă interesezi dumneata, nu copilul”. Omul era muncitor, rolul era al unui muncitor, filmul a confirmat intuiția regizorului: identificarea a fost perfectă. Discuția abia de-aici ar putea începe. Este, această soluție, fie ea și izbutită, cea ideală? Experiența a fost făcută în perioada de vogă a neorealismului. Se filmau povești „ca-n viață”. Ne-actorul putea fi utilizat cu succes, pretențiile nu-l depășeau, mai cu seamă cînd coincideau



Un film care îmbină cu măiestrie actorii cu neprofesioniștii — Baloane de curcubeu, regia Iosif Demian (cu Dorel Vișan și Magda Catone)

s-au susținut prin vedete și n-au lansat actori, sînt, dimpotrivă, cele dintîi ficțiuni interpretate de neprofesioniști. Procedul a fost reluat abia peste cîțiva ani, și atunci fără consecvență, fără consistență, mai curînd ca un experiment. Era de așteptat, atîta timp cît filmul continua să fie transpunerea dramaturgică a unui scenariu epic, deci nevoit să apeleze la mesagerii artei teatrale. Cu ce ar fi fost mai util tipajul într-o asemenea modalitate de cinema? Pentru compunerea unor caractere individuale pregnante, nuan-

riența sa de viață. Să fie, oare, această experiență, cum s-a spus, o condiție indispensabilă a dezinvolturii ne-actorului, într-un rol care să convingă personalității sale? Așa s-ar părea, de vreme ce neactorii sînt distribuiți, îndeobște, în ideea de a reconstitui, în fața aparatului de filmat, fragmente din existența lor reală.

Exemplul clasic

Exemplul „clasic” este, bineînțeles, cel al lui Lamberto Maggiorani din

cu capitole din viața sa. Să însemne asta, că actorul ar fi fost utilizat fără succes? Nici vorbă, posibilitățile unui bun actor sînt multiple, posibilitățile unui ne-actor sînt limitate, cel dintîi îl va substitui întotdeauna pe cel de-al doilea în orice rol, pînă și în stingăciile lui. Să ne amintim de butada lui Orson Welles: „Italianii sînt o națiune de actori dintre care cei mai puțin buni sînt profesioniștii”!

Sergiu SELIAN

(Continuare în pag. 82)

Vorbirea actorului de film

Teoria filmului

Vorbirea actorului de film trebuie să fie mai întâi **fotogenică**, apoi **fono-genică** și abia în al treilea rând **inteligibilă**. Dovadă că poate fi numai mișcarea sau doar murmurată.

În teatru, cuvântul este decisiv; în film, hotărâtoare e imaginea. În teatru, imaginile sînt subordonate cuvîntului, în film cuvîntul completează imaginile. În teatru, imaginea poate fi redusă la o perdea și la cîteva măști, în film, cuvîntul poate fi redus la mișcarea, la gesturi și la „tăceri graitoare”. Teatrul stimulează gîndirea, filmul excită sensibilitatea. Evident, numai dacă teatrul nu încearcă să fie cinematograf și nici filmul nu vrea să fie teatru. „Și cel mai important — se întreabă Marcel Martin — nu e oare eliberarea definitivă a realizatorilor atît de estetica filmului mult cît și de tirania teatrului filmat?”. În teatru, răsădirea solemnă a replicilor mai poate fi, uneori, tolerată, sau chiar necesară, însă în film devine insuportabilă. În film, replicile trebuie să se ivească firesc, de la sine, spontan, abia rostite, ca în vis, ca și cînd vorbele nu sînt decît niște ferestre prin care spectatorul este atras să intre-vadă gîndurile personajelor. Vorbirea actorului de film poate fi prescurtată, eliptică, alcătuită mai mult din predică de vreme ce subiectul se vede. Emfaza este păcatul suprem al dialogului cinematografic. În film, vorbirea trebuie să rămînă precumpănitor vizuală. Are dreptate D.I. Suchianu cînd afirmă că: „**confesiunea**, așa de la modă în teatru, **confidența** este aproape interzisă în film. Spectatorul nu încasează confidențe, ci ghițește adevăruri ascunse”.² În film, conversația se adresează mai mult privirii decît ascultării. În multe filme se vad oameni discutînd fără să se audă ce vorbesc.

În teatru, rostirea pedantă a replicilor poate fi îngăduită, deoarece, pe de o parte, teatrul este o artă intelectuală, iar pe de altă, emfaza este compensată de realitatea nemijlocită a spectacolului, care se desfășoară atît în prezența actorilor cît și în prezența spectatorilor. Însă filmul, a cărui realitate este redusă la succesivitatea unor umbre și lumini pe o pînză albă, are neapărat nevoie de firescul dialogului și al diverselor zgomete pentru a da spectatorului iluzia unei alte lumi decît a lui. Adresîndu-se activității intelectuale, teatrul are dreptul să oprească atenția spectatorilor asupra cuvîntelor. Însă filmul, care are menirea să-l absoarbă în lumea pe care i-o desfășoară în fața ochilor, trebuie să evite destrămarea vrajei. Să nu se uite că „faptele dintr-un film, faptele prezente, au un ușor parfum de trecut. Că ni se pare că nu aflăm de poveste, ci că ne-o aducem aminte. Percepția în film are adesea savoare de suvenir”.³

Filmul nu este numai o amintire a trecutului, ci și visare a viitorului sau a altor locuri. Filmul este o prezență care evocă absentul. Prin vorbele rostite în reprezentarea teatrală, absentul critică prezentul, prin vorbele spuse

în film, prezentul exprimă nostalgia absentului. Pe scenă, actorul poate să vorbească acum așa cum se vorbea atunci, pe ecran, el trebuie să vorbească firesc pentru a da iluziei cinematografice sentimentul realității. În film, importantă este în primul rînd imaginea, dar felul în care sînt rostite vorbele nu e independent de mimica, gesturile și întreaga ființă în mișcare care acționează asupra sensibilității spectatorului. De aceea postsincronul, dublările, play-back-urile sînt jenante și scad valoarea artistică a filmului. „Căci vorbirea este **sens**, dar și

În film
conversația
se adresează
mai mult privirii
decît auzului

tonalitate umană și din această pricină dublajul este o monstruozitate artistică; Renoir spunea că acei care se fac vinovați de așa ceva, dacă ar fi trăit în Evul Mediu, ar fi fost arși pentru că au dat unui corp o voce care nu-i aparține”.⁴ Numai cine continuă să creadă că vorbele sînt mijloace neutre de comunicare și nu însuși trupul în care se nasc ideile, mai poate să accepte despărțirea în timp și în spațiu a vorbei de starea sufletească

a actorului. Nu poți avea aceeași trăire și atunci cînd joci împreună cu partenerii și atunci cînd mimezi jocul singur în fața microfonului. Conotațiile sînt altele și conotațiile, exprimate prin ton, debit, ritm, intonație, sînt decisive în artă. Cînd este și cită este, vorbirea trebuie să rămînă nemijlocit legată de întreaga ființă în mișcare a actorului de film.

Filmul spune mai mult prin ce arată decît prin ceea ce se vorbește în el. Chiar de cînd nu mai e mut, filmul trebuie să vorbească puțin. Propozițiile trebuie să fie scurte, ca în comunicarea orală, și nu lungi, ca în carte. Ca în comunicarea orală, ele trebuie să exprime mult mai des întrebări, îndemnuri, dorințe, aprecieri decît judecăți teoretice. Hipertrofierea cuvîntului în paguba imaginii transformă filmul „filmic” într-unul documentar, didactic sau cel puțin teatral. Nimeni nu contestă că există și „filme teatrale”, deosebit de interesante. Însă filmul, prin esența lui, nu trebuie să fie „interesant”, ca o piesă de teatru, ci captivant. În film, mult mai importantă este conotația cuvîntelor decît denotația lor. De la teatru se iese discutînd, de la cinematograf se iese vîsînd. Nimeni nu iese de la „O scrisoare pierdută” crezîndu-se Tipătescu, dar mulți ies de la **Casablanca** crezîndu-se Humphrey Bogart sau Ingrid Bergman...

Henri WALD

¹ Marcel Martin, *Le langage cinematographique*, Paris., Ed. du Cerf, 1962, p. 180.

² D.I. Suchianu, *Cinematograful, acest necunoscut*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, p. 186.

³ D.I. Suchianu, *op. cit.*, p. 186.

⁴ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 174.

„Spectatorul de film
nu încasează confidențe,
ci ghițește adevăruri
ascunse” (Irina Petrescu
în *Dincolo de pod
de Mircea Veroiu*)



Din jurnalul
unui regizor



Victor Iliu, un clasic
al filmului nostru

Sentimentul tinereții

Eroismul colectiv

Un titlu de referință:
Moara cu noroc
(Ioana Bulcă și Geo Barton)



Victor Iliu inedit

O artă încetează să se mai dezvolte, să fie vie, cînd se codifică, cînd „renunță” la experiment, la invenție, la investigație, la risc. Cînd, pentru a se apăra de riscul experimentului, al invenției, al investigației, al îndoielii metodice, al scepticismului, se cristalizează în formule intangibile, în coduri, în catehisme.

Așa s-a întîmplat cu arta indiană. E un caz prea știut de toată lumea pentru ca să mai aibă nevoie de comentarii.

Atunci începe a se hrăni din sine însuși, încheindu-și evoluția, într-un ciclu închis, ca o șopîrlă care-și înghite coada, de foame.

Este vitală compenetrațiunea artelor, curentelor, formulelor, în timp (sincron și istoric) în spațiul-timp istoric. Autocontemplarea e semnul sterilității, al fricii de necunoscut, al oboselii și al renunțării la orice luptă etc.

Artele și epocile și stihurile se hrănesc unele din altele, se contemplă unele în altele.

O pasiune dominantă

Te îndoiști de tinerețe? Întrebarea ta e atît de neașteptată și de ciudată. Asta mă face să mă gîndesc iarăși (nu numai pe socoteala mea de data asta) că nu reușim, decît foarte rar, să fim atenți, cu limpezime sau cu dramatism, la cele ce se petrec cu adevărat în noi... Poate știi că mă preocupă problemele unei arte dificile și captivante și că mi-am făcut din ea singura motivare a existenței. (Ce retorism, vei spune. Dar nu, nu se poate vorbi altfel despre o mare pasiune, o pasiune dominantă și cu sens unic, cum se spune!)

E vorba de cinematograf. În lupta mea zilnică pentru înțelegerea problemelor infinite care mi se pun (teoretic mai mult, deocamdată) am făcut dramatica și neașteptata constatare că foarte, foarte rar, reuseam să trec dincolo de o cunoaștere rațională, statistică prin dimensiunile exterioare. Nu ajungeam să traiesc, să simt adică, necesitatea lucrurilor, rosturile lor interioare, vii, secretul lor. Asta este în fond dezbaterea pe esențe în sinul artei și în acela, mai vast, mai contradictoriu, al vieții.

Acuma însă am reușit să aflu cheia înțelesurilor: **sentimentul tinereții**, al nealteratei disponibilități în fața sau împotriva tuturor schemelor pe care ți le opune decreditudinea inevitabilă a lucrurilor „perisabile” din jur. (Mi-e foarte greu acum să si explic tot ceea ce înțeleg eu prin artă. Mi-e teama să nu succumb într-o comodă și vagă dizertație).

Prin sentiment și prin conștiința îmbătrînirii, ieșim din luptă. Prin aceleași valențe continuăm să iubim viața și semnele ei sarbătorești: arta, poezia, chipul iubitei, munca și așa mai departe.

Irezistibilul elan al luptei

Furtuna, trăznitul, aversele, navalirea apelor, cutremurele, rascoala motilor, sint manifestări de forțe ale naturii. Revoluția lui Horia nu-i întemeiată pe o ideologie, ci pe forțe telurice, potențate, exasperate și dezlanțuite de nedreptatea socială. Aceasta nedreptate socială care se manifesta implacabilă și în forul de un tragic proteism: împilare socială, spirituală, națională.

A ascuțit sensibilitatea multimei, i-a dat conștiința comunității ei, necesitatea solidarității. Insumarea forțelor, fiacra care-i ridică pe culmile eroismului colectiv, îi mîna cu acel tragic optimism al luptei să ducă pînă la limitele suferinței omenești, epopeea lor.

Filmul va trebui să dea expresie apocalipticei convulsii de forță care s-a ridicat ca un val uriaș și fierbinte, în vîlvătaile și fumul negru care a cuprins castelele grofilor.

Abdicarea aproape involuntară, spontană, a individului, în beneficiul colectivității, confundarea sa în marea razvrătita a multimei, solidaritatea insului cu destinul masei, supunerea sa voluntară sau instinctivă, da o teribilă intensitate momentului istoric în care colectivitatea păsește tumultuoasă și razbunătoare în arena. Miile de brațe care se înalță cu miile de arme, miile de piepturi care palipita și-i trimite strigatul de luptă în vazduh, nu mai caută frumoase și geometrice justificări, de nici un fel. Intoleranța, absolutismul, ferocitatea, dinamismul, irezistibilul elan al luptei caracterizează momentul acesta de supremă tensiune, de **risc total**.

Iancu: „Eu sint motil, Motil fara nume”. Aici e secretul intrării în legendă, în viul și eternul anonimat al sufletului colectiv, care construiește din cel mai subtil și mai inalterabil material figura eroului.

Iată figuri legendare create fara indecentul amestec al propagandei dirijate și al beletristicii (A fost destul să existe vie și dureroasă solidaritatea sub semnul aceluiași destin).

Dintre miile de glasuri ale motilor, acela al lui Horia a fost mai puternic, s-a ridicat deasupra tumultului, a scăpat ca o rază prin pinza deasa de nori și a dat forma și contur framintării haotice.

Motii au încercat să iasă la lumina să se bucure de „minunatele prăzi ale pămîntului”.

Texte puse la dispoziția redacției
de către Bianca Sofia ILIU.

0 șansă a filmului românesc

Cînd turna primele secvențe în rolul titular din **Concurs**, Claudiu Bleontz (silueta grăcilă, temperament de flacăra rece, aer de blînda și calda tristețe, privire extraordinară de inger clarvazator, dar prea bun pentru a deveni acuzator, așadar o descoperire fericită) avea probabil în jur de 20 de ani. Valoarea nu așteaptă ca anii s-o masoare! Așa ar fi putut exclama și Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ion Caramitru, Gheorghe Visu, Adrian Pintea, Dan Condurache, ori Carmen Galin, Maria Ploae, Ioana Crăciunescu, Tora Vasilescu, Ioana Pavelescu, Rodica Negrea.

Atît de banalul aforism n-ar fi răsunit însă deloc convingător pe buzele Catalinei Murgea. O actriță care fusese imediat după absolvirea IATC-ului „domnișoara Nastasia”, apoi Nila toboșara și Bernarda, o actriță care jucase Shakespeare, Cehov, Garcia Lorca ori Brecht. Interpreta cu experiență, apreciată pentru vocația ei de tragediană, ea a pătruns în film abia... „după 20 de ani” (de teatru!) cu concursul benefic al lui Dan Pița.

Același vers cornelian n-a parut convingător, cred, nici interpretului principal al **Croazierei**. Cînd a pornit în cea mai plină de peripeții călătorie „de plăcere”, pe care și-ar fi putut-o imagina, Nicolae Albani avea în urmă un drum lung, parcurs cu răbdare. Cizelase cu minuție zeci de roluri mai mici. Lucrase în apropierea lui Sica Alexandrescu. Trecuse — atît în viață cît și în profesie — de mezzo del camin. Avea, desigur, multe planuri de viitor — dar nici unul conturat pe peliculă. Și iată, pe neașteptate, chiar un regizor de frunte al tinerei generații îi oferă un rol cheie. Albani urcă pe „puntea de comandă” a filmului lui Mircea Daneliuc. Rezultatul? O adevărată demonstrație de inteligență, echilibru, susținere interioară, vocație a ambiguității prin mijloace de extremă simplitate. Soldatul teatrului din Brașov purta în ranița bastonul unui mareșal.

Cine pe cine alege

Probabil că există actori de teatru, dintre cei foarte mari mai ales — pentru care filmul nu este un ideal (din moment ce nu i-a ales, din moment ce ei au ales scena!). Și desigur, atitudinea lor este întărită de spectacolul unor vedete consacrate la Hollywood care ambiționează ca la o supremă performanță, să fie laudate ca eleve ale lui Lee Strassberg, părintele lui Actor's Studio și Pygmalion al unor personalități ale scenei; să fie aplaudate pe Broadway și off-Broad-

Unii actori debutează în film la tinerețe.
Alții, după 20 de ani de teatru.
Există și cazuri care „debutează... de mai multe ori”!

way. Cred că după o asemenea glorie umbla Liz Taylor cînd refuza ploaia ofertelor de film și urcă (anevoie — după cite s-a scris) sub luminile ram-

pei. Abia în ambianța unui spectacol de teatru muzical, (realizat în primăvară și semnat regizoral, e drept, tot Cacoyannis), Anthony Quinn consi-

O actriță descoperită într-o cîntăreață (Anda Călugăreanu), și un actor descoperit la Teatrul din Constanța (Lucian Iancu) în Ioanide (regia Dan Pița)



Filmoteca de aur

O MEMORIE INFAILIBILĂ

Din pozele vremii aflăm cum arăta Aristizta Romanescu, sau Nottara, din cronici încercăm să le ghicim glasul, gestul, fascinația...Acum, mai ales la noi, marii actori ai scenei aparțin și ecranului, iar acesta are un har unic: ni-l poate pastra pentru totdeauna! Dar marile creații scenice — și sint actori pentru care ecranul n-a însemnat aceeași generoasă șansă ca teatrul — deci, pentru aceste splendide „efemeride” care se consuma sub reflectoare în câteva sute de reprezentații, nu se poate striga timpului „O, rămiți!” Ba da!

Nu de multă vreme, un medallion „Vraca” la T.V. ne-a alimentat aceste nostalgii. Pentru cei mai tineri, care n-au apucat să vadă



Personificarea nobletei:
„miracolul Vraca”

„miracolul Vraca”, personificarea nobletei și a seducției artistice, pentru cei care nu s-au putut înflora în liniștea unei săli de teatru la auzul timbrului său unic, ce le putea restitui respectuosul medallion T.V.? Mult și totuși puțin! Mult, pentru că existau fragmente dintr-o memorabilă creație cinematografică — banul Brâncoveanu din Tudor — și puțin pentru că erau inabil și neinspirat filmate momentele din pateticul sau cîntec de lebadă — Richard III — cînd el, cel statuar chiar în anii senectuții, deși știa că e ultima imagine ce-o lasă, se urîțise voit pentru a interpreta monstrul shakespearean. Spectatorii ce nu l-au văzut nu vor ști niciodată cum arăta el în Valcu sau în Finta Blanduziei, cum ca la nimeni altul, sala se cutremura cînd șoptea, aproape fără glas, dar clar și pentru ultimul rînd de balcon: „Treizele, doamnă! Treizele!”...

Sint actori pentru care cinematograful a însemnat puțin și atunci, oare, de ce n-am filmat iar cu aceeași pasiune și inspirație, la fel de tulburător și de edificator cum a fost făcut filmul pentru T.V. despre montarea „Furtunii” de către Ciulei — realizator Cornel Cristian — spectacole

dera că l-a jucat cu cea mai mare măiestrie pe Zorba. Dustin Hoffman și Al Pacino, Meryl Streep, Jean Louis Trintignant, Daniel Olbrihsky, Nevena Kokanova, Gustav Holoubek și cîți alții se mindresc în interviurile lor mai ales cu roluri din teatru.

Categoric însă, pentru cei mai mulți artiști dorința de a face film este o obsesie irepresibilă. Ei știu că moda interpretilor luați de pe stradă trece repede și lasă puține urme. Și mai știu că majoritatea interpretilor celei de-a șaptea arte o formează tot artiști formați la rampă (iați, de pildă, chiar și acolo unde există un studio al actorului de film, în U.R.S.S., Hamlet a fost incredințat tot unui actor de teatru, pe nume Innocenti Smoktunovski).

Cei mai mulți așteaptă din adîncul inimii înțînirea lor cu filmul. O fac din primii ani ai Institutului, cu nerăbdarea tinereții. Mai apoi — cu calmul valorii. Iar mai tîrziu — cu sentimentul tragic că înțînirea nu se va produce.

De ce, de unde această fascinație? Secretul s-a stea oare în cuvîntul „popularitate”?

Sigur, veți zice, nu este de ici, de colo, să fi salutat de toată lumea, să ai „iarba fiarelor” în fața unor uși închise etc. Nu vă pripiți. Gloria înțeleasă la acest nivel — practic, cotidian și trivial — este un ideal posibil pentru locuitorii „văii păpușilor”, nu pentru oameni cu personalitate autentică. Adevăratul artist este preocupat de altceva. Cînd vorbesc despre avantajul filmului, cei mai mulți actori îi relevă forța în lupta cu timpul. Teatrul e arta cea mai perisabilă. Filmul,

nu. Magia de o seară trece (sau rămîne atîta timp cît trăiesc oamenii ce au fost în sala de spectacol). Pelicula rezistă. Oricum, mai mult. Apoi — altele sint rolurile de la 25, altele sint rolurile de la 45 de ani, iar rolurile de compoziție sint rare în film. O altă relație cu timpul actorului — care potențează dorința lui de a face film cît mai devreme!

Alte argumente

Alte argumente? Cea de-a șaptea artă are mult mai mari șanse de răs-pîndire. Mă întreb cîți ar fi auzit de un mare actor de teatru englez: Laurence Olivier, azi, pentru merite artistice — Sir Laurence, fără filmele după Shakespeare. Și cui i-ar fi pasat aflînd că Vitorio Gassman a realizat nu demult un extraordinar Othello pe scena unui teatru din Roma, dacă nu l-ar fi știut din filme? Și cîți ar fi cunoscut-o pe Isabelle Adjani dacă rămînea doar (!) actrița a- „Comediei Franceze”?

Artistul adevărat este chemat spre film de idealul recunoașterii (o nouă recunoaștere, superioară) a valorii sale. Și poate mai înainte de aceasta — de ambiția continuei sale perfecționări profesionale. De pariul cu sine — în fața unei arte atît de apropiată și totuși atît de diferită de cea a teatrului. De șansa de a transfigura noi roluri, de a juca în companii noi, necunoscute, în ambianțe noi, sub bagheta unor noi regizori?

V-ați gîndit vreodată că slujitorul Thaliei nu se poate vedea niciodată pe sine? (Și nu la o dramă a narcisismului?)



Înainte de tăcere
filmul de debut al unui
remarcabil regizor de teatru:
Alexa Visarion
(cu Valeria Seciu
și Ion Caramitru)



O prezență nu numai decorativă (Enikő Szilagyí) de la Teatrul din Tirgu-Mureș

mului mă gîndesc — ci la posibilitatea unui examen, unei cîntări a mijloacelor și expresivității — atît de necesare pentru asigurarea progresului ulterior). Sînt convinsă cã filmul a fost, pentru Mircea Albulescu și mulți alții o importanță școală. Și dacã iau în considerare pilonii creației acestui mare actor, cred cã Albulescu—Danton a fost invidios pe Albulescu—Stoian tocmai pentru cã primul nu avea posibilitatea acestui tip de auto-supraveghere. Sub semnul idealului de adevărat și perfecționare profesională — pe platouri cei mai emoționați nu sînt mediocrii, ci talentele puternice și reale. Spaima resimțită de aceștia în fața aparatului e incomparabil mai mare decît cea a rătăciților în artă — caci pariul lor cu ei înșiși este mult mai angajant. De aici și elaborarea atentă a rolurilor, reflecția cu privire la diferențele de limbaj, cerințele mijloacelor de expresie cinematografică. Citiți orice mărturisiri de creație făcute de (sau despre) Irina Petrescu, Silvia Popovici, Gina Patrichi, Leopoldina Balanuța, Ștefan Ciubotărașu, George Constantin, Mircea Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan — ș.a. și veți avea o deplină confirmare. Este vorba deci de mirajul și proba de foc a unei noi experiențe artistice. Dar cine nu știe cã orice mare și autentică experiență artistică este în primul rînd o pasionantă experiență umană?

Avantaj-serviciu

Trebuie să recunoaștem: la noi generația mai tînără de interpreți a fost

avantajată. Creșterea producției cinematografice este o explicație. O altă: stringerea legăturilor dintre arte, afirmarea în film a unor regizori exersați și chiar consacrați în teatru. Cînd a realizat *Înainte de tăcere*, Alexa Visarion montase cu succes spectacole cu piese de Gh. Jăgarov, Buchner, Caragiale, Cehov, D.R. Popescu, Fănuș Neagu. Al. Tatos lucrase la Naționalul din Cluj-Napoca — înainte de *Mere roșii*; Tudor Marăscu, de asemenea, înainte de *Bună seara, Irina* a fost regizor de teatru și televiziune. Malvina Urșianu l-a remarcat pe George Motoi pe scena clujeană vîzîndu-l în Caligula. Danieliuc a lucrat cu Ștefan Iordache nu numai *Ediție specială*, ci și „Emigranții” de Marozek, pe scena Teatrului Mic.

Trebuie să recunoaștem: în anii din urmă filmul a relevat publicului larg și virtuțile interpretative nu atît de larg cunoscute ale unor talente din București și mai ales din teatrele țării. După rolul Angelei, Dorina Lazăr „merge mai departe”. În filmele din ultimii ani i-am descoperit cu plăcere pe Ion Andreescu și Lucian Iancu din Constanța, pe Remus Mărgineanu din Craiova, pe Ion Sasăran din Baia Mare, pe Vădas Zoltan din Cluj-Napoca, pe Karoly Sinka din Timișoara, pe Eniko Szilagyí din Tg. Mureș ori pe Valentin Urtescu (pînă nu demult actor la Piatra Neamț).

În fond, lista actorilor de film este lungă și fișa multora dintre ei, bogată. (Poate nu atît de variată pe cît ar fi trebuit; fixația unui anumit emplot, stereotipia distribuirii în anumite roluri, dezavantajînd, adesea și interpretii și creațiile noastre cinematografice). Problema cea mai importantă rămîne aceea a corectării hazardului distribuției sub semnul adevăratei valorificări a potențialului interpretativ.

Căci, cum spunea glumeț Dorel Vișan, el (ca și mulți alții), „a debutat de mai multe ori”. Adevăratul debut, ca și suprema mîndrie de a juca într-un film rămîne aceea de a apărea pe ecran prin ceea ce ai mai bun, de a face o demonstrație de virtuozitate care să-i surprindă și pe cei care te cunosc. Așa s-a întîmplat în cazul îndrăgului actor clujean, în *O lacrimă de fată*. Așa s-a întîmplat cu Silvia Popovici în *Lăpusneanu*, cu Margareta Pogonat în *Meandre*, cu Gina Patrichi în *Trecătoarele iubiri*, cu Valeria Seciu în *Înainte de tăcere*, ori cu Florin Piersic în rolul lui Margelatu. Îndrăznesc să afirm cã adevăratele carte de vizită pe ecran a marelui actor care a jucat în „*Nepotul lui Rameau*” a fost *Avîntul liftulețului*. Un film TV în care Marin Moraru ne-a aparut un comic mut, demn de cele mai mari elogiuri cu putință.

Și mai ciudat e cînd exploziile — timpurii sau întîrziate rămîn fără ecou. După *Valurile Dunării*, Irina Petrescu a intrat în atenție. Dar după premiul de interpretare feminină de la Karlovy Vary, Anda Onesa pare să fi fost uitată. Așa se întîmplat cînd există o supraproducție de talente? Să ne plîngem? Dimpotrivă. Să ne bucurăm de ele și mai bine decît pînă acum! Să încercăm să le folosim mai bine, să le punem în valoare dimensiunile, strălucirea. Șansa dată actorilor este, în fond, o șansă a filmului românesc.

Natalia STANCU

ca „*Anna Karenina*” cu Irina Rachițeanu, Geo Barton, Ion Finteseanu, sau pe aceeași Irina Rachițeanu în zbuciumata eroină a lui Tennessee Williams din „*Orfeu în infern*”? Dar salcia plîngătoare, frîntă de vînt, care era Marcel Anghelescu în „*Domnișoara Nastasia*”, alături de Sireteanu?

Dar pe G. Storin în „*Lear*” sau pe Botta în „*Năpasta*”?

Lucia Sturduza Bulandra juca *Mamourette* în anii în care cinematograful ar fi putut să depună o mărturie vie, nemuritoare, despre acest mare om de teatru! Dar n-a știut, sau a uitat!

Înăurirea noului Național a fost, în acest sens, un incident fericit: Calboreanu, identificat de generații cu Ștefan cel Mare, a rămas pe peliculă! O șansă dintr-o conjunctură!

Cinematograful pare ingrat cu suratele mai mari și mai ales cu cea mai apropiată — teatru, care are nevoie de „nemurirea filmului” tocmai fiindcă e perisabil!

Acum, în anii mai apropiați, am fi putut păstra — fragmente din *D'ale carnavalului* sau *O scrisoare pierdută*, *Maestrul* și *Margareta*



Un stilp al teatrului românesc: George Calboreanu

sau *Caligula*, *Danton* sau *Livada cu vișini*, *Cum vă place sau Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, *Tartuffe* sau *Cabala bigoților* etc; etc. Aceste montări nu înseamnă numai roluri de referință, dar și regizori și scenografi și pictori de costume, nume pe care le întîlnești uneori și pe genericele unor filme.

Peste alți 20—30 de ani, tinerii ce vor veni, ce vor putea afla despre spectacolul acestor decenii? Oare o vor privi doar cu aceeași mijlocă la care apelăm cînd e vorba de vremurile în care nu puteam recurge la „infailibila memorie” a peliculei? Ar fi păcat.

Studioul Al. Sahia, filmele studenților de la I.A.T.C. sau, cine știe? scurtmetrajele de debut ar putea fi astfel de mărturii. Dar asemenea întreprinderi ar trebui să fie un act de creație de sine stătător și nu o înregistrare de „teatru filmat” pentru Arhivă!

Noi, iubitorii artei actoricești, încă sperăm, încă așteptăm!

Marina CONSTANTINESCU

Cînd anonimul devine „marele actor“



Ma gîndesc la omul de pe strada, la micile lui întâmplări, la marile lui drame, omul pe care-l întîlnești la tot pasul, iar dacă ne apropiem, îl vedem și chipul, apoi îl ascultăm, lung și de povești, lung și de tonuri, uneori la-crimi, alteori bucurie, mă gîndesc la acest om avînd clar sentimentul că el este marele și unicul actor al documentarului! Cît de documentar este documentarul? — iată o întrebare în care răspunsul este dat de felul în care privești omul. Omul într-o realitate găsită și nu improvizată, omul într-o ambianță și nu într-un platou de filmare, omul și nu actorul profesionist. Documentarul ca gen a respectat aceste, să le zicem, caracteristici, alimentînd totodată și marile circuite ale cinematografului de ficțiune, (să nu amintim decît experiența neo-realismului italian).

Privind în urma, omul și ambianța au constituit forța unui mare documentarist ca Flaherty. De la *Nanook la Omul din Aran*, Flaherty rămîne rapsodul existenței umane solitare, într-o natură ostilă, unde omeneșcul înfruntă tragismul cotidian. Nanook nu-și joacă viața, el și-o trăiește, lui nu i s-a confectionat starea eroică de a exista (a exista fiind mai degrabă a rezista) nu, asta era starea lui, modul lui de viață, chiar dacă acestui mod Flaherty i-a dat mai degrabă o nuanță rosusseau-ista, exaltat el însuși în fața naturii și în fața acestui mod de a exista. Într-un loc blestemat și tandru, într-un loc cumplit și tandru, un loc și un destin care era atunci socotit ca un eveniment comparabil cu pasul pe luna de acum!

Ne rămîn în minte chipuri, chipuri și destine, fie puse în fața unor evenimente, de multe ori limită, fie ca acești oameni provoacă întâmplări sau povestesc întâmplări. Adică ceva ce le aparține. Jocul în fața aparatului de filmat înseamnă pentru acești oameni suprema ofrandă — viața lor pusă în

fața lumii. „L-am găsit pe minerul C... povestește Ivens (despre lucrul la Borinage), era somer, ori a fi somer înseamnă a fi dat afara din casa... Il filmam... familia — tatăl și cei trei copii dorm afara pe o saltea... înaintur are dreptul să doarmă doar mama, ca ea să fie protejată de vînt... femeia este însărcinată, așteaptă un copil...“

**Omul în
ambianța
reală,
iață
forța
marelui
documentar**

Situația descrisă era limită. Iar muncitorul nu avea în fața lui un aparat de filmat, avea niste oameni care luau și ei parte la lupta lui de fiecare zi. El, alături de alții, era în greva. Și trebuia să reziste. Nu ca ar fi devenit mai important în fața aparatului, sau ca avea nevoie de o demonstrație a suferinței, nu, el, în fața aparatului de filmat, nu era singur. Și se simțea om? Într-o asemenea scenă nimeni nu joacă, iar dacă ar fi posibil ca această scenă să fie reconstituită, ea ar pierde totul — nimic nu poate con-

vinge mai mult ca suferința și cel implicat în ea. El, muncitorul C... era marele actor, marele destin pe care-l descoperise Ivens.

Actorii documentarului

Oameni rascoliți de întrebări, evînd uneori aparatul de filmat, pentru că aparatul este o armă necrutătoare, microfonul silește la confesiuni necrutătoare, ei, „non-actorii“ ar dori uneori să joace, ar dori uneori să mintă, ar dori uneori să se pretacă, ar dori să fie „personaje“ cu biografii inventate, dar nu, nu e posibil — și din această zbatere, neașteptatele „compoziții“ sînt tulburătoare...

Tocmai ei, oamenii întîlniți întîmplător, cu chipurile marcate de viață, ei da, viața da trăsături peste cele existente, viața da scîlcire în priviri, viața da riduri, viața da privirea primarului din Seini (*Aritmetica realista* la Seini, Ada Pistiner), viața, tot viața da privire inteligentă și sigură a omului marilor șantieri (*Pe Valea Frumosei* — Felicia Cernaianu), dar nu numai chipuri, viața oferă și replici memorabile și cite un monolog memorabil... Un sat trebuie stramutat. Se va face un lac. E necesar. Suferința este învinsă de necesitate. Ei, oamenii, consimt la acest sacrificiu. Și o minunată femeie, ca să-și liniștească barbatul, ca să-i arate că e lângă el, da o replică memorabilă — „Lasă, o să se facă un lac și ne-om plimba cu barca și-a fi bine!“ O replică memorabilă, suferința este învinsă de aspirația spre ceva, nu știu cît de important, dar femeia se arată mai puternică, ea trebuie să fie mai puternică, pentru că ea e matcă, ea trebuie să spună celorlalți „respira mă, respira!“, adică „o să fie bine, puțin curaj!“, ea, femeia care mîncă în picioare, pentru că nu are timp, trebuie să-și sature familia mai întîi... iar replica este poate esențială pentru toți, ca o incu-

nunare a vieții. „Lasă, ...și-a fi bine!” Acesta este filmul lui Mirel Ilieșiu, *Și ne-om plimba pe barca*.

Evenimentele provocate în documentar au dat la iveală adevărate revelații actoricești. Oamenii erau filmați cu camera ascunsă, trăindu-și evenimentul. E drept, regizorul opera sigur, de multe ori scontând efectul, au existat filme care s-au bazat pe intuiția regională a reacției omului simplu, asta însemnând nu numai intuiție ci și cunoaștere.

Mă gândesc, pe coordonatele ficțiunii, la filmul lui Falk, *Amatorul*. Un muncitor handicapat este filmat la locul lui de muncă, mai bine-zis se face un filmuleț cu și despre o zi din viața lui. Filmul îi este arătat. Moment de tristețe dar și de mândrie. E pentru prima oară când el, el cel handicapat, înalt de un metru și cocsos, a interesat pe cineva, cineva s-a gândit la el, cu omenie s-a gândit la el, filmul acela, filmulețul acela, cu cadre răzlete, îi considera munca, filmul este dat la televizor... emoție, câtă emoție; documentar pur era acea secvență cu un anonim... cu un mare actor!

Cine ar fi putut juca mai bine emoția și aspirația vârstei decât elevii din *Liceii* (Paula și Doru Segal)? Cine ar fi ostenit mai mult într-un dans ne-bunesc, fericit ar fi ostenit, decât dansatorii *Căminului cultural* (Ada Pistiner)? Cine ar fi încondeiat ouă, muncă sisifică, muncă dăătoare de frumuseți, frumuseți de o noapte, cu o zadarnică dimineață, dacă nu femeile din *Eternul feminin*? (Iancu Moscu). Numai ei, oamenii pe lângă care de multe ori treci, peste chipurile cărora treci, ei... oamenii. Sau cine ar fi mers pe patine, pe Delta înghețată, un mers ostenitor, un mers aprig, în căutarea *Stufului*, dacă nu oamenii filmați de Goldgraber, în cea mai flahertyană intenție! Documentarul are un tezaur, spre care se îndreaptă tot mai des ficțiunea. Chipuri noi, chipuri de „acolo”, abundă în filmul lui Demian *O lacrimă de fată*, oameni și întâmplări alcătuiesc miezul *Probei de microfon* a lui Daneliuc, distribuțiile sînt alcătuite tot mai des

din „noutăți”; din „fișe” nemaivăzute, necunoscute, nu e oare drumul spre inedit pe care l-a oferit de atîtea ori documentarul?

Ultimele filme ale „Sahiei” au preluat tezaurul, ele însemnînd povestiri despre condiția umană. Cel mai recent este *Căutătorii de aur* (Copel Moscu). Două portrete, două destine. Un bătrîn care povestește și un tînăr,

verii, din arșița ogoarelor (*Mecanizatorii* — Tereza Barta). Oamenii care știu să iubească, o povestesc stînjene, cum numai un mare actor ar face — „Cînd am văzut-o... și m-am uitat așa, am știut că ea este a mea pe tot restul vieții... i-am luat o florică, o aaroafa albă... și cînd am vrut să o sarut a început să ploaie”... (ca și cînd se anunța fertilitatea) — *Aflați despre mine...*

Despre acești oameni merită să faci film. Dar cite nu înțelegi la tot pasul? Cîte priviri terne, cîte destine fade, de cîte ori nu poți stabili o comunicare, trebuie să cauți, e la fel de greu ca și cu filonul de aur de care vorbea tînărul... și crezi mereu că te va aștepta o fanfară... drumul e greu, dar merită. Mă gîndesc acum la Bogza care, mergînd cine știe pe unde, într-un tren, a descoperit în fața lui cum „o femeie mîncă un măr”. A scris un poem. „Și cum mîncă?! Părea că se roagă... o, voi, marile actrițe ale lumii, veniți să vedeți cum o femeie mîncă un măr!”

Așa ar trebui să închei, invocînd marii actori ai lumii, să-i vadă pe acești mari anonimi, cu nume nesăpate nicăieri, ei nu-și eternizează laba piciorului în ciment proaspăt, precum vedetele americane... nu, ei ne dau ca ofrandă chipul și viața lor.

Într-un film, un grup de oameni merg cu păpușile prin bîlciuri, li ascultă din ce în ce mai puțină lume, caracatița colorată cu beculuțe este mai de efect, dar ei cîntă, strigă, încearcă să bucure oamenii. Sînt bătrîni, au noduri în gît din cauza strigatului, ei sînt circarii, ca și cei de la circul italian pe care Fellini umbra de nebun să-l salveze... nu l-a salvat, circul a fost demolat, s-a construit în locul lui o clădire impunătoare, ca un fel de caracatiță cu becuri colorate... cîte tentații și tendințe vor apare în film, dar rămîn ei, oamenii, lucrurile simple, cu tot cei-al lor. Filmul de care vorbeam se numea *Mărioara și Vasilache* (Jean Petrovici).

Ați înțeles, sigur că ați înțeles...

Laurențiu DAMIAN

Din jurnalul unui tînăr documentarist:

„Viața oferă
mari actori.

Viața oferă
replici
memorabile“

fiul lui. „Cînd intram în mină, gaseam aur și ne cînta fanfara. Dar adevăratul aur găsit a fost familia mea!” Tînărul nu mai gasește aur, el pleacă în fiecare zi cu fanfara în suflet, el nu are nici măcar un copil, dar speră că filonul de aur se va lăsa descoperit. Credință și așteptare. Un film metaforă și, mereu prezenți, oamenii. Oamenii care învață verbul „a fi fericit” în limba franceză (*Seralistii*), oamenii care doresc să aibă o casă, să se bucure pentru ea (*Aflați despre mine...* — Adrian Sirbu), oamenii din arșița

Cînd filmul artistic are valențe documentare
(*Vînătoarea de vulpi*, regia
Mircea Daneliuc)



Actorul de film

Cînd regizorii sînt și actori



Liviu Ciulei într-un memorabil film de Liviu Ciulei: *Pădurea spînzuraților*

Actorul este un fel de cal troian în citadela regizorului. Iată o propoziție pe care am putea-o suspecta de umorism dacă n-am tresări la numele semnatarului ei: Michelangelo Antonioni. Ce-i drept, nu i-a prea ars de glume complicatului regizor italian. Nici în filme, nici cînd își formula profesiunea de credință, așa cum face în interviul din care am citat. Ca părerea e serioasă probează și alte afirmații din textul pomenit. De pildă: „un actor care gîndește prea mult este prea

mult animat de această ambiție să fie mare. Iată un obstacol enorm, ce risca să-i priveze jocul de mare parte din adevăr”. Cu toată teama lui că nu cumva vedeta să-i deturneze intențiile, lui Antonioni nu i-a trecut niciodată prin cap să-și asume prerogativele ei. Nici în filmele sale, nici în ale altora. Există însă o sumedenie de co-

roști atît de răscolitor replica shakespeariană „ehei, ce vremuri am prins” ca Orson Welles întruchipînd un Falstaff clocotitor de vitalitate și totuși plin de farmec crepuscular (*Ciopote la miezul nopții*)? Care interpret ar fi găsit cu atîta inteligență gesturile caraghios patetice dar absolut sfîșietoare ale eroului jucat de Nikita Mihalkov în *Siberiada*? Cum se poate uita privirea lui Liviu Ciulei din *Pădurea spînzuraților*, sub chipiul căruia strălucește o pereche de ochi în care s-au adunat toate durerile războiului? Întrebările retorice s-ar mai putea bizui pe multe alte exemple. Nu însă fără șir. Nu toți regizorii sînt actori geniali și nu toți cei care au jucat în filme au făcut partituri de prim rang. De multe ori asumarea acestei misiuni se face de dragul unei apariții pitorești ori de hatîrul vreunui coleg de breaslă care are nevoie de datele fizice sau de prestanța cineastului cu pricina pentru autenticitatea unui rol.

Recunoașteți interpretul?...
Gopo! (alias Moș Timp în
Maria-Mirabela)



Ce se întîmplă
cînd regizorii
trec și în
tabăra actorilor?

legi de-ai sai de breaslă care au făcut-o. Nu se știe dacă de spaima „actorului-cal troian”, dar faimoși regizori ca Chaplin, Orson Welles, François Truffaut, Nikita Mihalkov sau Liviu Ciulei au apărut pe ecran în roluri principale sau de plan doi. Interpretarea lor a prilejuit pasionante secvențe de cinematecă. Nici cel mai mofturos critic n-ar putea reduce aceste apariții la „valoarea lor documentară” izvo-rîta din prezența pe pelicula a unor autori intrați în istoria cinematografului. E vorba pur și simplu de un joc magistral. Cine ar putea imita mersul lui Charlot pe marginea prapastiei din *Goana după aur*? Ce actor ar fi putut

La un pas de personaj

Deci, cuvîntul de ordine în această distribuție este firescul. Cineastul decis s-o ia pe calea interpretării este la un pas de personajul propus. Lucrul sare în ochi în filmele-profesiune de credință ca *Noaptea americană* și *Secvențe*, unde François Truffaut și respectiv Alexandru Tatos și-au încredințat rolul regizorului. Prezența celor doi în mijlocul forfotitoarei activități de pe platou sporește senzația de sinceritate a confesiunii. Fiecare se joacă pe sine cu o naturalețe curcitoare și cu gesturi revelatoare, sesizabile numai dinăuntrul meseriei. Căzul lor este unul de totală implicare în propria creație. Există și situa-

tii în care regizorul apare așa cum este, în filmele unor colegi. Iată de pildă că Fellini poate fi văzut într-o evocare a turnării celebrei **La dolce vita** în pelicula **Ce mult ne-am iubit** a compatriotului său Ettore Scola sau Krzysztof Zanussi în **Amatorul** de Krzysztof Kieslovski, unde ține un fascinant discurs citorva cineclubiști cărora le marturisește concepția sa asupra cinematografului. Apariția regizorului cu identitatea sa din viață este uneori departe de ideea de personaj. Așa se întâmplă în **Secvențe**, unde Alexandru Tatos a ținut sa-l filmeze pe Lucian Pintilie pe coridoarele de la Buftea, pastrându-l pe ecran atît cît să spună „buna ziua, ce mai faci”. Este, desigur, un gest omagial, o reverență în fața cineastului cu opere puține dar de neuitat. Meteorica este și trecerea lui Alfred Hitchcock prin propriile sale pelicule. Marele as al thrillerului apare în toul suspensului parca pentru a ne aminti celebra sa replica „e numai un film”. Regizorii se joacă pe sine și atunci cînd compun un personaj cu date apropiate lor. Așa se întâmplă de pildă în **Nu filmăm să ne-amuzăm**, unde Jean Georgescu face un rol ce amintește de statutul sau de maestru al comediei cinematografice românești. Rafinatul autor al **Noptii furtunoase** este însă în planul ficțiunii un regizor nemulțumit de involuția genului și turnează o pelicula de al carei haz se îndoieste mormăind îngîndurat „miza-i prea mică”. Jean Georgescu joacă fermecător dar rolul ne amintește din păcate adevărul spuselor sale.

Cu problemele lor cotidiene se apropie de rolul regizorului și alți cinești cunoscuți: Alessandro Blasetti în **Bellissima** de Luchino Visconti sau Claude Chabrol în **Animalul** de Claude Zidi. Autorii de film nu trec însă în tabara actorilor numai din pricina identificării cu datele profesionale ale personajului. Alegerea se întemeiază uneori pe asemanarea fizică. Multă lume a recunoscut ca Ion Popescu Gopo a fost o potrivită alegere pentru întruhiparea lui Petru cel Mare în **Mușchetarul român** de Gheorghe Vitanidis. Pe principiul familiarității cu portretul personajului joacă și Sergiu Nicolaescu în propriile pelicule. Regizorul își declară patimas, în filme și-n interviuri, preferința pentru un anume tip de erou, pe cît de athletic pe atît de viteaz, generos cu prietenii și necruțator cu dușmanii, priceput la ocheade dar și la trasul cu arma, în fine, bărbatul frumos la trup și la suflet. Înzestrat cu un fizic pe măsura intențiilor, el a reușit sa facă o seamă de roluri care l-au situat pe un loc fruntaș în topul spectatorilor. Comisarul Moldovan, Pascalopol și capitanul Andrei sînt numai cîteva dintre personajele lui. În propriile filme apare și Mircea Daneliuc, dar nu pare a se juca pe sine. Timizii și nehotararii eroi interpretați de el sînt departe de imaginea regizorului care dovedește și prin creația sa și prin ceea ce declară prin interviuri că este foarte stăpîn pe sine.

La concurență cu monștri sacri

Talentul de a juca în filme intra uneori în competiție cu talentul de a



Ritmul trepidant ca mod de viață (Mircea Daneliuc și Tora Vasilescu în *Proba de microfon*)

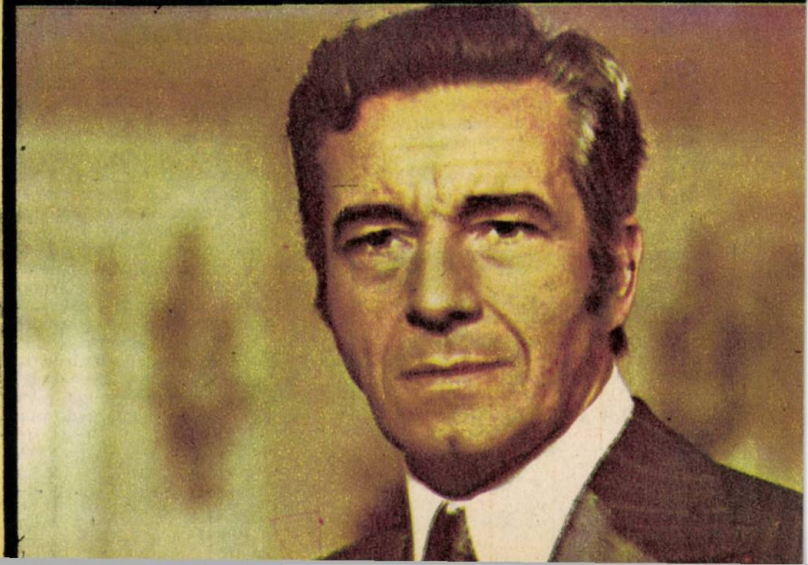
regiza. Există adică cinești pentru care cele două ipostaze sînt la fel de avantajoase și elogiile adresate uneia sau alteia se întrec care pe care. Nu pitorescul, nu asemanarea cu datele morale și fizice ale personajului, nu spiritul ludic, ci pur și simplu harul actoricesc determină distribuirea unor regizori. Exemplele nu se lafaie pe toate paginile istoriilor cinematografului dar nici nu trebuie cautate cu lupa. Chaplin este socotit de mai toată lumea genial așa că el este un caz aparte. Și alți buni regizori sînt însă comici inimitabili: Jacques Tati, creatorul fermecătorului aiurit „monsieur Hulot”, Pierre Etaix, un cerebral clown melancolic, Mel Brooks care demonstrează că face cît frații Marx la un loc sau Woody Allen, lunatecul obsedat de psihanaliză. Dar printre regizori nu se află numai interpreți cu geniul comediei. Cu un uimitor registru de nuanțe, Nikita Mikhalkov poate juca patetic (**Sclava iubirii**), parodic (**Rubedeniile**), romantic (**Dirigintele de poștă**) sau autoironic (**Portretul soției pictorului**). Un actor cu forța și farmec este și Liviu Ciulea, temerarul

Mihai din **Valurile Dunării**, tragicul Klapka din **Pădurea spinzuraților** sau cuceritorul Manicată din **Facerea lumii**.

Fără să beneficieze pînă acum de vreun rol principal, Geo Saizescu este aiurii excentrici sau oameni de treaba cu o simpatia țacaneală. Lucrul este din ce în ce mai bine speculat și filmografia sa de actor se dilată rapid (**Am o idee**, **Șantaj**, **Buletin de București**, **Pe malul stîng al Dunării albastre**), prevestind afirmarea mai hotărîtă a unui interesant comic. Mă opresc aici cu exemplele. Ele mai sînt destule dar încetez acum să mai cotobăiesc în cinemateca personală. Poate s-a înțeles ceea ce era de demonstrat, că în cinematograful funcțiilor nu se delimitează rigid, ceea ce da rezultate foarte bune. Ca în situația ce s-ar putea numi „regizorul potrivit în rolul potrivit”.

Dana DUMA

Portretul unui personaj cuceritor — Sergiu Nicolaescu



Cascadorii

Meseria lor e riscul

Un actor care nu se lasă niciodată dublat:
Jean Paul Belmondo pe... acoperişurile Parisului

Însemnări apocrife din bloc-notesul unei gazetărite

Marți, 9 august.

— Vrei să vezi un accident mortal de circulație? Vino miine, între 5 și 6 în Piața Dorobanților, vis-à-vis de Gostat.

Miercuri, 10 august, între 5 și 6.

Nu văd nimic! Nici un element care să trădeze prezența unei echipe de filmare: grup electrogen, mulțime de gura-cască, asistent de regie pe care toți îl cred regizor, proiectoare, regizorul secund pe care alții îl cred regizor, actori mari și mici, cascadori pe care-i caută și-i înconjoară toate privirile, în sfârșit, regizorul, care nu seamănă nici cu Jean Constantin, Bibanu', Diaconu, Piedone, comisarul M., ca să poată fi recunoscut, dar care poate fi cu ușurință confundat cu încasatorul de la IDEB; are și el un registru. Scenariu.

Nici o mișcare. Nici o replică din mulțime pe care revista s-o ridice la rang de principiu pentru realizatorii de filme.

Aceeași zi, aceeași oră; mai mult către 6.

Mai fac câțiva pași, mă mai uit cu atenție în jur. Nimic suspect. Probabil că s-a contramandat filmarea.

Dacă tot am ratat un reportaj

de senzație, să nu plec cu mîna goală; la aprozar se vînd gogoșari.

Tot miercuri, dar la 6.

Mă simt cu o jumătate de ora mai deșteaptă decît cei din jurul meu, pentru că știu (bănuiesc) ce se va întîmpla aici peste puțin timp: un accident mortal de circulație. Mă uit în susul și-n josul străzii și fac pariuri: cine va fi „mortul”, care mașină îl va lovi? Nici problema gogoșarilor nu-mi rămîne indiferentă.

Este 6, sau a fost.

Păguboasă cum sînt, bineînteles că n-am ghicit. Mă scormoneam în poșetă după o pungă de 1,25 lei, cînd am auzit un țipăt înfiorător. M-am speriat de parcă l-aș fi tras eu. În clipa imediat următoare am avut senzația că deasupra acestui loc de pe pămînt, timpul a încetat să curgă. A murit un om. Stătuse înaintea mea la rînd la aprozar. Un tînar. Zăcea acum în mijlocul străzii. Lumea a năvălit către el.

În clipa următoare l-am văzut pe Albu, Mazilu și Ștefănescu. E clar. E totuși o filmare al cărei „moment de adevăr” l-am pierdut. Va trebui să-l rog pe regizor să-mi arate la montaj clipa loviturii. Aici, nimeni în afară de mine

nu-și dă seama de asta. Toți sînt în stradă. M-am trezit singură în fața vinzătorului. Ar fi dat și el o fugă să caște gura pe acolo: „A murit, dom'le?”.

— Acum eu ce să fac? Clipa o pierdusem, să ratez și gogoșarii?.

Dar dacă băiatul, cascadorul care fusese lovit, nu simula? De ce nu se ridică? Mă apropiu. În jurul lui se agită fetele disperate ale martorilor întîmplători. „Nu-l atingeți pînă nu vine Miliția”, strigă un cascador. (O fi o replică din film). Un cetățean își abandonează plasele cu roșii și se apleacă asupra celui lovit: „Să-l ducem repede la spital, dacă intervenim acum mai are o șansă să trăiască. Respiră!” Omul e vizibil marcat de întîmplare. Îmi vine greu să cred că e tot un personaj din scenariu. Nimeni nu pare să-l ia în seamă.

Tot acolo, peste cîteva clipe.

Strada e plină de lume. Sînt în continuare contrariată: venisem să asist la o filmare și nimeni nu filmează. Ar fi păcat, pentru că aici, cîteva zeci sau chiar sute de oameni trăiesc în diferite grade emoția pricinuită de una din dramele străzii: accidentul de circulație. Și dacă totuși se filmează? Unde se termină viața și unde începe filmul? (Iată o idee. Reportajul poate fi salvat).

Apare un echipaj de Miliție. Ni-
meni nu se sesizează. Oamenii
încă mai cred că „e ca-n viață”.
Abia cînd din microbuzul condus
de Albu (care-l lovește frontal pe
tînar, proiectîndu-l pe capota unei
Dacii, mi s-a spus) iese un opera-
tor cu un aparat pe umăr, oamenii
traiesc brusc o nouă revelație: „E
filmare, dom'le!”. Brusc înveseliți,
ușurați. Dar nu se imprastie. Cu-
rizitatea le-a rămas intactă, deși
obiectul ei s-a schimbat radical.
Negasindu-l din priviri pe actorul
mult cautat, martorii își îndreaptă
privirile averse către aparatele de
film. „Trageți tot”, aud vocea re-
gizorului, și operatorii Mircea Bu-
nescu, Cristian Perianu, Doru
Segali, chiar asta fac.

Apoi totul se transformă într-o
binecunoscută șueta, ca la o
bere. Țînta vorbelor e cascadorul
întins cu fața-n jos pe caldarîm.
„Ride mortul, he, he...”. „Scoal'!
Piedone, ca te trage curentul!”
Dar tînarul (am aflat că îl cheama
Nelu Rapciuc) nu ride, nu respiră.
Se filmează.

Am urmărit chipul celui ce ape-
lase la solidaritate cu accidenta-
tul. Cînd au apărut operatorii cu
camerele pe umăr, a încercat o
mare nelămurire. Părea adînc în-
șelat. Dezolat, și-a cules plasa cu
roșii și s-a îndepărtat încet fără să
se întoarcă. Din sens opus venea
mașina Salvării. Oare se mai fil-
mează?

În altă zi, între 5 și 6.

Îl întîlnesc pe regizor.

— Ei, cum ți-a ieșit?

— Așa și așa. Se simt micile
trucuri ale cascadei.

— Eu nu mi-am dat seama.
Cred că nici ceilalți.

— Firește. Voi erăți în cadru.
V-ați speriat. Aparatele de filmat
nu sînt înșă emoționabile. Ori-
cum, momentele de după acci-
dent sînt bune.

Nu i-am povestit despre omul
cu roșiile. I-ar fi parut rău că nu
l-a filmat. Știu un actor care a
muncit luni întregi pentru a
ajunge la o astfel de trăire în fața
camerei de luat vederi. Poate lui o
sa-i povestesc întîmplarea. Sper
să nu se supere.

Adrian SÂRBU

Cînd viața atîrnă undeva în aer

Pe cînd pregăteam filmul de care
vorbește alături, Adrian Sârbu, regi-
zorul, m-a întrebă: dacă actorul pe
care-l dublezi într-o peliculă de fic-
țiune n-ar mai putea juca și ți s-ar
propune ție să-i termini rolul, ai ac-
cepta? Nu i-am răspuns atunci, dar
întrebarea mi-am amintit-o în mo-
mentele dinaintea filmării. El ne pre-
gătise în acest scurtmetraj o surpriză:
cascada propriu-zisă, foarte riscantă,
era parte dintr-o întreagă secvență-in-

suferință. Aceasta este „actoria”, așa
cum o are fiecare în el. Dar de cele
mai multe ori cascadorul „doar” du-
blează, se impersonalizează. După ce
a realizat o figură dificilă în care sînt
implicate cinci-sase mașini și tot atî-
ția colegi de meserie iar viața lui
atîrna undeva în aer, suspendată între
pedala de frînă și cea de accelerație,
se aude comanda „stop” și starea de
tensiune „filmică” a încetat brusc.
Mașina rămîne cu roțile în sus, el este

Cascadoria: nu numai o meserie riscantă, dar și o pasiune devoratoare

împlare reală în care Nelu Rapciuc,
Mazilu, Ștefănescu și cu mine trebuia
să trecem de la starea de anonimi,
oameni de pe strada, participanți la
trafic, la aceea de cascadori și mai
apoi de actori. Totul dintr-o bucată și
fără repetiție. Rememorînd întîmpla-
rile acelei zile de filmare, cînd, sub
incidența necrutătoare a șase aparate
de filmat, noi „provocăm” un accident
de circulație în plin trafic, așteptînd
mai departe reacția strazii fără să ne
deconspirăm, încerc să găsesc cîteva
puncte de sprijin pentru un posibil
răspuns.

Atenția și concentrarea unui casca-
dor sînt maxime atunci cînd se afla,
de pildă, în mijlocul strazii și aștepta
să-l lovească în plin un microbuz și
să-l arunce pe capota unei Dacii care
nu frînează, pentru că o dată ajuns
jos, alte două mașini să oprească mi-
limetric lînga capul lui. Uneori se fil-
mează „pe viu” și regizorul îi cere,
după caz, să facă pe mortul sau să
mimeze că e grav lovit. Atunci începe
partea de actorie, pe care n-a înva-
țat-o la nici un institut. Nu i-a spus
nimeni cum să „joc” momentul,
cum să se concentreze pentru a su-
gera prin mimică, în mod plauzibil,

ajutat să o parasească, iar în locul
său, cu hainele rupte de recuziter și
îmbinate de „sînge” din sticlă, intra
interpretul caruia fata de la machiaj
i-a ravășit parul în ultimul moment.
Cascadorul, interpret de gradul al
doilea, și-a terminat treaba.

Cu totul altceva e atunci cînd casca-
dorul se dublează pe sine. Îl lo-
vește o mașină și-l arunca în strada.
Iese bine. Nu se aude mult așteptatul
„stop”. O formă de concentrare la lo-
cul alteia: el trebuie să stea nemîșcat
în strada, să joace mai departe sec-
vența, să fie trist tocmai acum cînd
lui îi vine să sara în sus de bucurie,
bucuria reușitei... Încet, încet, devine
trist, dar cu adevărat pentru că i s-a
luat sau i s-a aminat marea bucurie,
visul oricărui cascador, care anulează
oboseala și tensiunea zecilor de ore
de antrenament, care rasplatește pro-
pria lui opțiune pentru risc: clipele,
privirile, lacrimile și zîmbetele celor
ce-l înconjoară atunci cînd iese din
mașina făcută praf, ascunzîndu-și sub
un zîmbet strîmb jîlurile.

Filmarea continuă. Nemîșcat și trist,
el explodează în sine.

Ion ALBU

Despre fascinația riscului (Ion
Dichiseanu și Florina Cercei în
Căruța cu mere. Scenariul D.R.
Popescu. Regia George Cornici)



Binecuvîntați animalele

și

copiii



Indiferent de lungimea rolului, apariția unui animal în cadrul polarizează instantaneu curiozitatea, simpatia, compasiunea — o gamă variată a celor mai bune sentimente. Cine spunea că, atunci cînd în cadrul intră, din întâmplare, o pisică, sînt toate șansele ca din toată scena, cea mai expresivă să iasă pînă la urmă pisica? Rar, foarte rar, un animal, chiar feroce, este antipatic sau respingător în film, pentru că există întotdeauna o anumită noblețe frustă a oricărei sălbăciuni, care izbuteste să o înfrumusețeze. Chiar cele pe care filmul le-a preluat malefic din literatură — Corbul sau Pisica Neagră (din Edgar Allan Poe) devin prin adopțiune cinematografică, simpatici. Atunci cînd alintatul Bubico este aruncat pe fereastră, spectatorilor le stă inima. Și în loc să subscrie satisfacții la celebrul: „Cu-coană, eu l-am aruncat, mincaia-i coada!”, celor mici le vine să plîngă iar celor mari să se adreseze de urgență unei societăți pentru protecția animalelor și a mediului înconjurător. O bufnă în prim-plan, cu toată reputația ei de piază-rea, este „drăguță”. Ce să mai vorbim despre grația nobilă a leilor, tigrilor, panterelor. Cinematograful a știut să își apropie cu tandrețe animalele înfrumusețîndu-le, flatîndu-le. Cu cîtă abilitate exploatează el (e drept nu întotdeauna de-zinteresat) toate frumosețile lor calități, cum știe ea să le pună în valoare din unghiul cel mai avantajos!... „Nu iubim decît ceea ce reușim să îmblinzim” spunea odată un vulpoi inteligent unui mic print iar cinematograful a învățat lecția. Așadar, printre eroii pe care cinematograful ne-a făcut să-i îndrăgim încă de la început, un loc aparte, deloc modest, l-au avut animalele. Firește, nu toate, ci doar acelea care prin calitățile lor proprii, sau prin cele atribuite de un scenariu bine scris și de un montaj abil, reușeau să înfrumusețe valorile exponențiale ale rasei. Și nu numai: Adevăratele zoo-staruri, celebrii Rin Tin Tin, Lassie, calul Fury, Benji, blindul Ben sau Flipper, maimuța Cheta, sau ursul Fram au contribuit după pute-

rile lor la realizarea unor filme despre virtuțile cele mai profund umane: vitejie, generozitate, inteligență, spirit justițiar, putere de sacrificiu, duioșie, ba chiar romantism și simțul umorului. Desigur nu toate au parvenit la condiția mult învidiată de star; Măgarul Balthazar, pisoiul Tonto, șoimul Kes, leul Fluffy, capra lui Stan și Bran, Bubico sau Muhtar au avut doar cîte o singură apariție, dar memorabilă. Fotogenia catelușilor, a pisicuteilor, a cailor mai ales, a fost întotdeauna o excelentă sursă de inspirație pentru cinematograful, dar și una de venituri. Rin Tin Tin, de exemplu, superbul lup



**Disney a fost
întotdeauna convins
că animalele aduc
succes sigur
unui film.
Așa să fie?**

alsacian, a fost unul din marile nume ale box-office-ului din cinematograful american. Deseori filmele sale au echilibrat balanța deficitară a fraților Warner la care era „angajat”, aducîndu-le cam tot atîtea încasări cît John Barrymore — de pildă, junele prim al casei. Peste mulți ani, Robert Mitchum își va aminti cu bonoma ironie (sau autonomie?): „Actorul care m-a influențat cel mai puternic în cariera mea avea patru picioare și se numea Rin Tin Tin. Aducea atîta bănet stăpînului încît m-a făcut să regret că nu aparțin rasei canine”. Și într-adevăr performanțele actoricești ale lui Rinty (ca Bogey sau Charlot) meritau realmente banii. Contemporană cu el, Lassie — o inteligentă cățelușă Collie, își începe cariera cu roluri secundare în filme mute, ajunge cap de afiș în 1942, loc pe care nu l-a mai părăsit pînă în 1962. Din 1955 este protagonista unui foarte lung serial TV, iar din 1973, eroina unui serial de animație. Succesul ei a trecut fără probleme de machiaj proba senectuții (sub blană ridurile nu se vad) chiar dacă mai multe generații de cățelușe Collie au contribuit la el, așa cum și Rinty a fost interpretat de trei lupi alsacieni. Dar indiferent de identitatea interpretului, personajul-erou Rin Tin Tin a rămas același detectiv perspicace, cavalier justițiar și excelent acrobat, iar Lassie a fost mereu la fel de frumoasă și de inteligentă în toată lunga ei carieră. Cîte stări de cinema se pot mindri cu o astfel de performanță? Au avut desigur și concurenți cu nume sonore ca Strongheart, Peter the Great, Dynamite și chiar Napoleon Bonaparte dar și urmași de renume: Albul Bim Ureche Neagră sau simpaticul Benji — actuală mare vedetă ale cărei filme se lansează cu sloganuri de felul: „Benji este Laurence Olivier-ul lumii canine” sau „Benji se exprimă atît de inconfundabil de bine încît nu mai are nevoie de nici un animal în două picioare”. Exagerările nu mai puțin ghiduse ale reclamei nu fac decît să reconfirme, și ele în felul lor, perenitatea unui mit autentic. Cei doi eroi ca-

nini au deschis seria unei adevărate școli de animale de toate rasele cu virtuți antropomorfe: cai nobili ca Rex, Fury și Coamă Albă, delfini înțelepți ca Flipper, pisici-detectivi ca minunatul motan cu ochi albaștri din **Acea pisică blestemată** sau lupi patern-familias ca Lobo. În **O zină ca-n povești** nu numai virtuțile alese sînt copiate după natura umană ci și micile ei defecte (cochetăria, neseriozitatea, limbuția, chiar proștia — într-un cuvînt tot ce se poate găsi într-un oraș de provincie obișnuit și modest, al cărui locuitori sînt animale de tot felul: găini, pisici, gîste, căței, iepurasi, etc.) toate „jucînd” roluri de gen cu vervă și haz. De fapt aceste animale simpatice, descinse parca din Disneyland aparțin într-adevăr mai degrabă genului de animație în care tehnica: iluminarea, trucajul, montajul sînt mijloacele proprii cu care cinematograful reușește, dacă vrea, să „animeze” nu numai un om ideal ci și animale cu comportament uman. Colman, experimentatul operator al lui Disney la filmele cu animale vii a măturisat cîte complicații survin la o filmare cu astfel de „actori” — cîte filtre și ce unghieri dificile a folosit la filmele sale (printre care **Acea pisică blestemată**, **Basetul cel urît**, **Profesorul distrat**, **Căluțul rolb**). Cu totul altă tehnică a fost necesară pentru filmele din seria **Aventuri din viața reală**. Aici Disney schimba aproape complet tactica, își propunea să urmărească discret animalele, să le surprindă fără a le jena în mediul și comportamentul lor natural. Această linie ecologică și-a confirmat foarte rapid succesul la public prin teza deloc nouă sub soare a reîntoarcerii la buna, generoasa mamă-natură. **Născut liber**, **Mustangul**, **Trăiește liber**, **Un om în sălbăcie**, **Vidra Tarka** serialul Dakitari, și mai recent **Școala curajului**, în-deamnă, se pare, nu fără succes (în S.U.A. o familie a plecat în sălbăcie după ce a văzut **Școala curajului**), să ne întorcem la mereu primitoarea natură.

Uneori nu mai avem de a face cu superbe exemplare de patrupezi eroi — căleșul lui Umberto D, abia știu să facă sluj, cel al lui Oliver Twist nici atît, Tonto, este un motan mai degrabă morocănos. Scraps al lui Chaplin este singurul mai descurăcet (și norocos) dintre ei, dar cam atît. Nici stăpînii lor nu sînt niște adevărați eroi. Chaplin, stăpînul lui Scraps, este și el un biet vagabond care duce o „viață de cîine”. Umberto D și Harry din **Harry și Tonto** completează într-o simetrie aproape perfectă desenul senectuții înșingurate cu tot cortegiul ei de tristeți. Chiar asprul lup de mare care îl cumpără pe **Mihail**, **cîine de circ**, pentru a-l revinde avantajos, este în realitate tot un suflet candid care se va atașa de căel cu toată convingerea vîrstei copilăriei. Păgușul detectiv din **Lungul rămas bun** pare și el persecutat de motanul său mofturos dar relația dintre ei este de fapt o aspră și „bărbătească” camaraderie.

Atunci cînd un copil apare în film întovărit cu insistență de un animal e semn că acel copil este singur sau neînțeles sau are un necaz, sau dacă nu are încă, oricum îl paște. Dar, nici o problemă, micul sufletel din preajmă îl va ajuta să iasă cu bine din orice încurcătură. În **Armăsarul ne-**

gru, prietenia dintre un puști și un superb armăsar îi va duce pe amîndoi către fericire după toate regulile marii tradiții a camaraderiei dintre un cal și un copil (vezi **Mica prințesă**, **Coamă albă**), **Căluțul rolb** este și el singurul prieten al micului său stăpîn. Cît despre Oliver Twist, copilăria sa atît de zbuciumată chiar că avea nevoie de un căel măcar! Kes, un șoim sălbatic, are și el un rol similar pe lîngă un copil neînțeles. Aceeași tristă situație la Lizuca și Patrocle, **Dumbrava minunată**, căleșul termecat care trebuie să țină loc de părinți, bunici, frați, în general de dragoste familială. Uneori chiar un greieraș (**Moartea unui greier**) poate umple acea alveolă a inimii unui copil care cere mereu o ființă cît de mică, doar a ei, cu care să vorbească, pe care să o simtă apropiată, să o poată iubi și îngriji.

Atunci însă cînd în film animalele nu se mulțumesc cu condiția de Patrocle înțelept și fidel pe lîngă om, dar nici nu-l pun în dificultate prin calitățile lor „actoricești”, ceea ce rezultă este un cuplu celebru. Istoria filmului a cunoscut cîteva astfel de cazuri. Tom Mix cel mai cunoscut Cowboy al anilor '20 își împărțea aproape la paritate gloria și popularitatea cu minunatul său cal Tony. Amîndoi au jucat în peste 60 de filme, toate de mare succes, fără a coborî o clipă stacheta foarte sus ridicată de cele mai înalte virtuți etico-morale. De altfel puritatea acestor filme educative era îndeaproape supraviețuitoare. Chiar violența, viciele celor rai erau cîntărite cu grijă. Cei doi puteau deci să galopeze fără teamă într-un univers septic, aproape fără umbre, în care virtuțile primordiale: vitejia, devotamentul, cinstea, țaria de caracter, compasiunea pentru cel neajutorat animau deopotrivă cal și călăreț. Celebrul Tony a fost concurat și apoi urmat de o adevărată pleiadă cabalină: Tarzan, calul lui Ken Maynard, Fritz al lui William S. Hart, Silver al lui Buck Jones, Champion al lui Gene Autry, Nellie al lui Smiley, Apache al lui Don Bakere, toți ducipali ai vremurilor de aur, tovarăși de aventuri minunate ai cavalerilor fără teamă și reproș din primele westernuri, cînd cowboy-ul descăleca foarte rar, cînd era urmărit cu respect de la distanță în cavalcadele sale de stăpîn absolut al preeriei. Demitizarea superbului



Un film cu un titlu elocvent:
Won Ton Ton, cîinele care a salvat Hollywood-ul

Om-centaur care a cucerit și supus America s-a produs o dată cu coborîrea lui de pe cal. În **Bizonul alb**, eroul bolnav și sfîrșit călătorește tot cu trenul în căutarea ultimului bizon alb pe care vrea să-l ucidă. Iar chipul frînt al lui Charles Bronson nu mai are nimic din siguranța, din frumusețea lui Buffalo Bill, cowboy-ul arhetip, eroul baladesc la moartea căruia poetul a suspinat: „Și aș vrea să știu, Doamnă Moarte, cum îți plac privirile lui Albastre?”.

Cît despre cai, acum ei sînt mereu prinși cu lasso-ul, îmblîziți, domesticiți, furați în herghelii sau cu bucată, dar mai ales uciși în corpore. Nu există superproducție, film istoric, sau de război care să nu facă apel la hecatombe cabaline pentru a sugera cît mai plastic (ciudat!) tocmai inumanitatea războiului din orice timp. Din cînd în cînd cîte un cineast își imaginează tehnicolor la ce ar putea să viseze. Și atunci pe ecran trec roșii de forme albe într-un zbor imponderabil și superb estetic... umbrele unor foști cai sălbatici.

Georgela DAVIDESCU



...are actor și partenerul
cuvîntător domnește buna
eleganță (Cușca lui Mafu)

Mici-mari actori ai filmelor noastre

Spontani, emoționați și întotdeauna de o naturalețe uluitoare (care uneori îți taie respirația), copiii au ocupat mereu un loc important în cinema. Cine dintre „microbiști” de ieri și de azi ai celei de-a șaptea arte, nu-și amintește de adorabila Shirley Temple, de Jackie Coogan, „puștiul” lui Charlot, de Mickey Rooney sau Freddie Bartholomew, acel **Mic lord** „avant la guerre”, de Judy Garland și miraculosul sau **Vrăjitor din Oz**?

Dar cel de-al doilea război mondial a izbucnit, cei mai traumatizați au fost copiii, milioanele de copii, iar celor maturi zîmbetul li s-a stins pe buze... Și, un timp, copiii au rămas de o parte de miraculosul țării al filmului.

De cîțiva ani însă copiii au redevenit staturii la modă și, cu aceste noi figuri, cineaștii lumii încearcă să reinvente acea faimoasă „magie a batiștei” care făcea pe spectatori să tremure de emoție.

Acest nou cult al vedetei-copil este un veritabil „boom” de cînd l-am văzut pe Justin Henry plînd între părinții săi sfîșiți de drama divorțului (**Kramer contra Kramer**), de cînd Ricky Schröder l-a salvat pe tatăl său (din film) Jon Voight de la prăbușirea morală și fizică (în **Campionul**) și l-a adus la sentimente mai bune pe morocanosul bunic-lord (Alec Guinness)

în remake-ul **Micul lord**.

Mama copiilor actori

Pe meleagurile cinematografiei românești, adevărata „mamă” a copiilor-actori poate fi socotită — pe drept și de drept! — regizoarea Elisabeta Bostan. Cu micul **Năică**, micul spectator au rămas cu gurile căscate în fața minunațiilor naturii. Micul interpret, Bogdan Untaru, ne-a lăsat amintirea unui strengar inteligent și pus pe șotii și a unor „amintiri din copilărie” în care lua înfașșurarea hîră a vesnicului Năică al lui Ștefan a Petrei din **Humuleștiul copilariei**.

În 1974 apare primul muzical românesc. Autoare: Elisabeta Bostan. Titlul: **Veronica**. Interpreta: micuța **Lulu Mihaescu**, un „dop” de fată cu ochi jucuși și dinți de șoricel. În fața noastră apare o Veronica de o uimitoare spontaneitate, cu dragălașenia virstei șortulețului, care ne oferea un personaj de neuitat, dovedindu-ne că acei unu-doi-trei-patru anișori sînt de o valoare inestimabilă pentru că ne dezvaluie, noua, adulților, o lume plină de surprize. Laolaltă cu năpistocul de Veronica apare o întreagă ceată de „bocimani” cu mutrițe care mai de care mai nostime, învățînd cu toții alfabetul vieții, „ce e bine și ce e rău”, să deosebească adevărul de

minciună, să cearna frumosul de urit și să știe că cel mai prețios aliat este prietenia.

De la fetița cu zulufi castanii, cu obrăjori buclăți și șortuleț, Lulu Mihaescu trece la adolescența plină de farmec, „o dulce florăreasa” de la începutul secolului, cu ochi negri, candidi. Ea se numește Paulica și apare tot într-un film al Elisabetei Bostan, **Un saltimbanc la Polul Nord**. Încinsă cu un șal ponosit, mică gospodină necăjită, Paulica îi spune cu năduf fratelui mai mare: „Picule, nu pleca nicaieri, că e soba încălă și ăla micu’ doarme.” Și adaugă: „Că n-am nici o nădejde în tine...” Drumul parcurs astfel de Lulu Mihaescu — de la jucăușa Veronica, plecată în lumea basmului să-și găsească trăistuța cu poezie, la Paulica, fata necăjită și îndrăgostită de un „saltimbanc” — este nu numai drumul unei virste, ci și al unei tipologii cinematografice.

Cele două filme ale Elisabetei Bostan, **Saltimbancii** și **Un saltimbanc la Polul Nord**, aduc pe ecran povestea familiei Marcelloni — în fapt Marculescu—lumea circului (atît de îndrăgita de copii) și un nou personaj-copil: **Geo** — tînărul aflat la pragul trecerii spre adolescență. **Adrian Vîlcu** — descoperirea regizoarei — ne uimește prin ușurința cu care a intrat „în pielea personajului”, intruchipînd un

Un nou serial TV: **Racheta albă** (regia Cristiana Nicolae)

„Copilul universal” în
„Amintiri din copilărie”
(regia Elisabeta Bostan)



Un dop de fată, *Veronica*
(regia Elisabeta Bostan)



Fata bună—fata rea — *Maria-Mirabela*
(regia Ion Popescu Gopo)

baiat frumușel, cumintel, plin de viață, totuși nedându-se în lături de la o mică șotie, sensibil și hazos în scenele de adevărat circ, în arena, când dansează cu Fram după inspiratele note ale valsului „La Polul Nord, la Polul Nord”. Sub masca de clovn, în ochi i se ridică totuși aburul tristeții... în arenă trebuie să uieți ca acasă n-ai prea multe de pus pe masă și că ai renunțat la o cană cu lapte pentru a o da ursului, ce reprezintă „pașaportul” pentru supraviețuire (nu degeaba Fram înseamnă — „înainte”). Și trebuie să riți, să faci o mie de giumbușlucuri, sub privirile averse de senzații tari sau sub cele candidale ale copiilor fermecați de scilpiciul arenei... Sensibilitatea, „priza” lui Adrian Vîlcu îl fac „o promisiune pentru mai târziu” (lucru probat de interpretul adolescent și în filmul lui Aurel Miheles, **Prea tineri pentru riduri.**)

Întîi a fost **Pistruiațul** —, serial pentru televiziune realizat de Francisc Munteanu, după un scenariu propriu, apoi **Roșcovanul**, replica pentru ecran. Pistruiațul trăiește evenimentele de la 23 August 1944 trecind istoria prin sîta propriei vîrste și a imaginației lui. Costel Baloiu, Biluța, cum i se spunea în timpul filmărilor, dă astfel chip unui baiat de 14 ani, nici frumos, nici urît, un baiat ajuns în pragul adolescenței și devenit „inamicul

public nr. 1” al poliției dintr-un orașel transilvanean. Micul actor își joacă cu ușurință, spontan, vîrsta, cu o nutrită desteaptă, puțin șmecheră, cu licăriri melancolice, accentuată de pistriul ce-i conferă un aer de „Morcoveață”.

Delicioasele

Blonda cu codițe cumînți, ochi înlacrimați ori de cîte ori vreun prieten da de necaz. Aceasta e **Maria**. Par tuns „baiește” și împrăștiat cu un aer de fronda pe frunte, pălăria tuflița pe creștet, ochi caprui neastîmparați, grimase de dispreț pentru slăbiciunile Mariei, frunte încruntată a gîndire adîncă, atunci cînd „pritocește” niscaiva planuri. Aceasta e **Mirabela**.

Si amindoua = **Maria-Mirabela**, filmul lui Ion Popescu Gopo; primul film românesc în care alături de actori „joacă” și desene animate. Cele doua interprete principale, „fata rea” — **Mirabela** — Medeea Marinescu și „fata bună” — **Maria** — Gilda Manolescu — culeg aplauze la scena deschisă; la ieșirea din sala, după vizionarea filmului, se putea auzi: „Tăticu! m-a adus și vreau să-l mai văd o dată și încă o dată...”

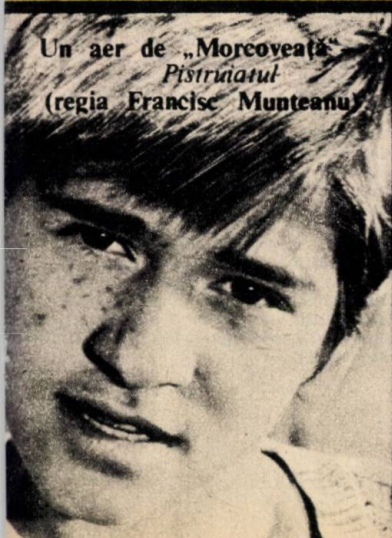
Atît Maria cît și Mirabela (să le numim „pre numele” lor de vedete) sînt dezinvoltate, învalte ca niște flori

proaspete în roua dimineții, de fiecare dată micile lor înfruntări fiind adevărate nostimade datorate glasciorului înmuiat în lacrimi și mila pioasă al Mariei și celui mirosind a luare peste picior, al Mirabelei. Cuvîntul care ar fi ca o liniuță de unire a celor doua copii și care le-ar defini admirabil ar fi acela de: delicioase.

Si nu numai aceștia sînt copiii-vedete ai filmelor noastre. Sa-i mai amintesc pe Gabriel Nacu și Horia Zugrăvescu din **Aventurile lui Babușcă** regizat de Gheorghe Naghi, pe Dan Popescu și Sorin Vasiliu din **Alarmă în Delta** al aceluiași Gheorghe Naghi, pe Iulian Balțatescu și Isabela Zaharia din **Fiul munților**, al tot aceluiași Gheorghe Naghi, și în fine, pe Diana Muscă din **Dumbrava minunată**, film semnat de același regizor.

Micii interpreți ai filmului românesc sînt, e adevărat — sensibili, talentați și... cinematografici. Dar, tot atît de adevărat, este că au nevoie și de scenariu în care copiii să-și întîlească unica, neprețuită copilărie. Pe platourile de la Buftea sînt în plin lucru filmele **Acțiunea Zuzuc**, **Mușchetarii în vacanță**, **Ciresarii**, **Racheta albă**, cu și despre copii. Le așteptăm!

Doina STĂNESCU



Un aer de „Morcoveață”
Pistruiațul
(regia Francisc Munteanu)



Cu talent despre talent
Carmen Galin și Adrian Vîlcu
(*Salimbancii* — regia Elisabeta Bostan)

Vă propun să reveniți — în memorie, căci în practică operația este mai dificilă — trei filme care jalonează, fiecare în felul său, încă scurta istorie a cinematografiei românești: **În sat la noi** (1951), **Valurile Dunării** (1960) și **Facerea lumii** (1971). Nu pentru valorile filmice propriu-zise ale peliculelor respective într-o eventuală ierarhizare (**Valurile Dunării** rămâne, desigur, pe primul loc), ci pentru a compara evoluția în timp a stilului de interpretare

lui sînt mai ales expresioniste, în primul caz, nu prea departe de cele de tip **Caligari**, să zicem, pe cînd în ultimul — ele sînt sublimite, rafinate și în conținut și în formă, amintind mai degrabă de **Ghepardul** lui Visconti (sau **Burt Lancaster**, dacă vreți). Lungul drum de la grimasă la zîmbet, abia înfiorat în culele obrazului, este parcurs nu numai de subiectul interpretării, ci de stilul ei.

Cazul lui Ciulei mi se pare semnifi-

jicul actoricesc, dar această constatare nu trebuie înțeleasă neapărat ca un reproș, căci ea reflectă nu doar o situație obiectivă, legitimă, dacă nu chiar necesară, ci și un arc foarte larg de cerc al unor nuanțări și disocieri obligatorii; este o diferență imensă între conventionalismul rigid și retoric (al interpretărilor) din **Răsună valea** sau **Răsare soarele**, de pildă, și teatralitatea curat modernă a lui Constantin Codrescu, din **Moara cu noroc**. Să nu uităm, în fond, că idolul actoricesc al timpului era Laurence Olivier, Cybulski nu era încă la modă.

Filmul care — după părerea mea — avea să facă trecerea (și a făcut-o în chip strălucit) de la acest teatralism al jocului actoricesc la un stil cu mult mai pur cinematografic, cu un dozaj savant și parcimonios al mijloacelor de expresie, este **Pădurea spin-zuraților**. Ambele stiluri coexistă aici, superior sfleuite, și este greu de spus cît din jocul lui Victor Rebengiuc, Albert Csiky, Liviu Ciulei este — ca stil — teatru inteligent și modern adaptat la film, sau chiar film, în accepția pe care astăzi o acordăm aproape mecanic specificului său interpretativ.

Cu filmele lui Andrei Blaier (**Dimineața unui băiat cuminte**), Manole Marcus (**Puterea și adevărul**) și altele care le-au urmat, intrăm hotărît și de-

Se poate vorbi de o evoluție a stilului în arta actorului român de film? Se poate!

adoptat de un același actor: Liviu Ciulei. Scrișnit, violent contorsionat, apăsînd mereu la gesturi și mimici acuzat demonice, în **În sat la noi** (unde intruchipa pe fiul foarte rău al unui chiabar nu mai puțin condamnat), încordat, concentrat mai ales în expresia feței, a ochilor (era filmat de regizorul Liviu Ciulei) în **Valurile...** actorul ajunge să fie, în **Facerea lumii**, relaxat, mascînd imperceptibil în-

cativ pentru o întreagă evoluție a stilului în arta actorului român de film. Prima etapă, ale cărei cusururi sînt în special declamatorismul și grandilocvența rostirii și atitudinilor, este urmarea (firească de altfel) a trecerii bruste a actorilor noștri de la teatru la film. Marii actori de teatru ai anilor '40—'50, solicitați de cinematograful, aduceau pe ecran (era și greu de făcut altfel, la începuturi) întreg arsenalul lor de mijloace de expresie proprii

Actoria de film și cumpăna generațiilor

tre pleoape un suris amuzat și superior. Evident, mi se va replica — există diferențe apreciable între cele trei personaje, rezolvate de fiecare dată altfel de interpret, lucru perfect adevărat. Nu este însă mai puțin adevărat că mijloacele de expresie ale actoru-

lui lor de mijloace de expresie proprii teatrului, încă prea puțin adaptat nevoilor specifice filmului. De altfel multe din producțiile epocii sînt (la noi) de teatru filmat (**Bădăranii**, **Două lozuri**, **Citadela sfărîmată** etc.) Teatralitatea excesivă caracterizează

tinitiv în noua etapă în interpretarea de film, caracterizată în primul rînd prin firesc, expresivitate interioară, concizie stilistică (dacă mi se îngăduie această formulă). Nu sînt de neglijat, la acest capitol, nici influența altor școli de cinema, între care cea britanică (cu free-cinema-ul) și cea poloneză sînt precumpănitoare (de data asta, Cybulski se instaurează la loc de frunte). Sigur că această evoluție este strîns legată de cea a artei regizorale, de faptul că regizorii noștri de film — începînd cu cei citați și terminînd cu cele mai noi promoții ale IATC-ului — au devenit tot mai mult conștienți de existența unui limbaj specific cinematografic, în care prim-planul și montajul joacă un rol determinant în conturarea personajului, și deci și în definirea unui stil de interpretare esențialmente diferit de cel din teatru. Lista noului val al actorilor români de film e extrem de lungă, făcînd imposibilă nominalizarea lor.

Aș încheia chiar cu o butadă care are, și ea, simburile ei de adevăr: astăzi, „teatralitatea” în interpretare pe ecranele românești a devenit o „rară avis”, iar mîine o vom căuta cu lumina și nu vom ști să o descoperim (sau să o reinventăm) deloc ușor. O vom regreta.

Arta satirei și strălucirii ei reprezentanți (Draga Olteanu și Gheorghe Dinică în *Patima*, regia George Cornea)



Dinu KIVU

Pentru multe din filmele noastre formula „stilul e omul” ar putea fi parafrazată în formula „filmul e actorul”, ceea ce înseamnă o puternică amprentă stilistică asupra întregului ansamblu audio-vizual, ce-și pliază desfasurarea în funcție de interpretul principal. Când se spune, și se spune adeseori, că avem mari actori, nimeni nu se gîndește numai de cît să adauge ca avem pe lîngă mari actori și pregnante stiluri interpretative, deși prima afirmație o conține, în doză oricît de mică, pe a doua. De asemenea, cînd se vorbește de evoluția cinematografului românesc, mai puțini comentarii sînt dispuși să discearnă și o schimbare, altminteri evidentă, repărată totuși sub varii aspecte, în maniera de a interpreta un rol pentru marele ecran. Deși semnalează caracterul contradictoriu, neîmplinit în estimarea sa, al tentativei de a stabili stilurile în funcție de actori, de epocă, de generație, nici însemnările de față nu vor realiza mai mult decît o trecere în revistă a relației actor-stil. Bînomul ca atare îl vom privi în perspectiva dideroteană a „paradoxului”, distincției dintre participarea sufletească și judecătorească, dintre identificare și detașare.

În continuarea unei tradiții teatrale

Stilul recitalurilor

Jocul multora dintre marii noștri actori este adesea privit ca o prelungire a artei scenice, și prin aceasta ca un recital pe marele ecran. A nu se înțelege de aici o lungă fixare în prim-plan a aparatului, ci tocmai o punere în valoare a artei actorului cu concursul susținut și inspirat al artei regizorale. „Recitalul” pare, de aceea, un succedaneu al „starismului”, o

la noi cîțiva iluștri interpreți. Nu există în gesticulația lui Ion Caramitru, de pildă, aproape nici o cîțime de patetism, de retorism. Actorul trece totul prin inteligență. Cerebralitatea ca trasatură a stilului se observă în felul de a juca personajul lui Luchian din filmul cu același titlu, ca de altfel în majoritatea personajelor interpretate, chiar și în situațiile cînd participarea afectivă se arată coplesitoare. Dintre mai tinerii actori, Adrian Pintea

Așa cum stilul e omul, s-ar putea spune că „stilul actorului e filmul”

ipostaziere corelată cu modestia și funcționalitatea dramaturgică a unui talent de excepție, capabil să ducă în spate un film întreg ori numai să impună filmul ori măcar cîteva momente deloc oarecare ale acestuia. Un recital dă, în sensul interpretării strălucite, pregnante, Mircea Albulescu în *Puterea și Adevărul*, în rolul lui Stoian, Gheorghe Dinica în *Prin cenușa imperiului*, Toma Caragiu în *Ac-*

țomi pare a continua cu bune rezultate tehnica lucidității, a „gîndirii” rolului.

Fără îndoială ca Irina Petrescu reprezintă această tendință la capitolul personajelor feminine concepute de actriță ca universuri de gîndire. Nici unul dintre personajele ei nu sînt lipsite de vocația reflexivității.

Virtuozități remarcabile dovedesc personajele jucate de Carmen Galin, ale cărei roluri sînt construite în virtu-

Actorii noștri și amprenta lor stilistică

stralucite, filmele noastre care la începutul cinematografului românesc, precum și astăzi, apelează deseori la vedetele scenei, au avut de depășit stilul confectionat, retoric, al teatrului. Tehnica prim-planului din *O noapte furtunoasă* marchează unificarea jocului actorilor: Al Giurgaru (Jupin Dumitrache), Maria Maximilian (Veta), Florica Demetru (Chiriac). Aproape fără excepție, ei interpretează în aceeași manieră un stil al epocii în cît am putea numi aceasta tehnica o *metastilistică*, o modalitate de a pune între paranteze, mai mari și mai mici, realismul, stilizat și el, al interpretării teatralizante. Stilurile individuale se disting mai greu în această perioadă de început a cinematografului românesc și nu e de mirare să admitem o istorie a filmului național prin grila diversificării stilistice a interpretării actoricești. Nu vom insista. E numai o ipoteză această trasatură a unui stil colectiv al artei actoricești, lucru firesc gîndindu-ne că maeștria ca atare a actoriei de film se afla într-o fază de bijbîieli. Nici specificul filmic nu-și cîștigase în ansamblul determinărilor sale o conștiință teoretică operantă. Multele prim-planuri vin să certifice univocitatea scriiturii oricît de mult am saluta noi astăzi succesul real al *Noptii furtunoase* în materie de *cinematograficitate*, de depășire a teatralismului.

torul și sălbaticii, Mircea Diaconu în *Secvențe*, Gina Patrichi în recentul *Pe malul stîng al Dunării albastre*.

Stilul reflexivității

Preceptul diderotean al detașării are

tea unui *histrionism* superior, cu inteligență dar și cu o pasiune anume ce le conferea o temperatură specială, un stil al truculentei. Actrița nu participa, cît se joacă de-a participarea.

Actori antologi într-un cadru antologic (Victor Rebengiuc și Eliza Petrăchescu în *Tănase Scatu*, regia Dan Pita)



Personajele ei nu au gravitatea rolurilor Leopoldinei Balanuta, de pilda, actrița de un dramatism implicit, ambiționată de capacitatea specială de a compune studii de caractere, mostre de comportament uman.

Patetism și temperanță. Ovidiu Iuliu Moldovan este actorul starilor tensionate carora le diagnostichează evoluția prin imobilismul statuar al figurii lui ori prin amanuntul mișcării unui mușchi pe chipul atât de distinct, de puternic marcat de semnificația ideii ori de starea trăirii personajului. În **Bletul Ioanide** ori în **Intinirea**, personajul lui se încarcă de un mister dens ce te poartă, precum un uragan, în vîietul acțiunii.

Exuberanță nastratinescă. Ștefan Iordache pare un actor din familia spiritelor interiorizate, cum și este, deși la el placerea de a juca, de a crea spectacole ale existenței se dovedește atât de puternică încît detașarea ca atare își impune un statut al ei intersectat de bizare **identificări** ale actorului cu condiția, uneori teribilă în patetismul ei, a personajului interpretat. Vezi, în sensul acesta **Întorcete-te și mai privește o dată**. Caligrafiat, studiat, armonios, de o inteligență activă, niciodată frapantă, chiar dacă un anumit narcisism de bună calitate se observă la el, ne arată de fiecare dată Mircea Diaconu. El poate da crochiuri admirabile de personaje așa cum se poate detașa de ele, ca în **Calculatorul mărturisește** ori le încarcă de o seva comică adesea contaminantă, ca în **Buletin de București**.

Gravitatea reprezintă principala caracteristică a stilului lui Rebengiu. Apostol Bologa al său își temperază exuberanța care este în bună parte și a virstei jucînd alături de Liviu Ciulei (Klapka) o partitură tragică în **Pădurea spinzuraților**, dar și impunînd prin acuitatea tonului într-un rol cum este cel din **Buzduganul cu trei peceți** ori chiar din **Doctorul Poenaru**.

Stilul elegant, somptuos, de o finețe cuceritoare al Ginei Patrichi, sobrietatea pasiunii ce impune jocul Margaretei Pogonat, identificarea sublimatoare cu trăirile personajului la Tora Vasilescu, farmecul superior al feminității în prezența Violetei Andrei, largul registru al patetismului bine temperat la Silvia Popovici sînt tot atîtea pretexte de a consacra fiecare dintre aceste strălucite artiste un capitol într-o posibilă istorie a artei actricești pe ecran.

Un stil teatral și etnografic se cristalizează în mai toate rolurile lui Ernest Maftei, Mihai Mereuța și în parte la Ilarion Ciobanu. „Revista” în înțelesul bun al cuvîntului își impune maniera la Stela Popescu, Coca Andronescu, Jean Constantin.

Individualitățile creatoare și deci și stilurile actorilor noștri sînt însa cu mult mai bogate, numericește și calitativ, decît am putut-o arata aici, pe scurt.

Ioan LAZĂR



A învăța să fii tu însuși
(Radu Gheorghe și Aurora Leonte
în *Mireasa din tren*, regia Lucian Bratu)

O meserie care se învață

Este necesar un curs de arta actorului de film? Raspunsul este pozitiv. Da, este necesar și el există în Institutul nostru, care poartă și numele de „artă teatrală și cinematografică”, dar el nu se ocupa cu problemele propriu-zise ale creației actricești, ci cu aspectele specifice de rezolvare a unui rol în condițiile producției cinematografice, pentru simplul motiv ca studenții-actori, cînd ajung în anul III, știu să rezolve un personaj și lipsa unei suite logice în desfășurarea acțiunilor (element fundamental în cinematografie, unde adeseori scena finală, de pilda, se filmează la început) nu constituie nici un impediment pentru păstrarea sincerității sau a tensiunii anterioare. Spre deosebire de alte domenii, unde poate noul a patruns mai greu în școală, luptînd împotriva unor atitudini sau practici conservatoare, în domeniul teatralului, ideile contemporane și-au făcut loc mai întîi la pedagogi și ulterior, în multe locuri, pe scena, ceea ce a dus nu numai la revoluționarea modului de pregătire al actorului, ci mai cu seamă la ștergerea diferențelor dintre diversele domenii ale artei, la înarmarea interpretului cu mijloace suplă, elastice și cu o mare disponibilitate pentru toate cerințele vieții actricești, indiferent de natura lor. Nu știu dacă în multiplele lucrări consacrate metodelor de lucru și pregătire a actorului s-au subliniat suficient aceste date ale pedagogiei moderne, dar ele sînt cele care m-au uluit la noi, în școlile de teatru din Uniunea Sovietică, din Statele Unite ale Americii,

din Suedia, Germania, Anglia etc.

Începînd cu anii '60 și aici Institutul nostru a jucat un rol de seamă gazduind în aprilie 1964, întîlnirea Internațională a Institutului Internațional de Teatru, consacrată rolului jucat de improvizație în pregătirea viitorilor actori. Metoda improvizației s-a raspîndit pretutindeni, devenind ABC-ul artei actricești. Creația de marele Stanislavski, raspîndita de elevii sai, consacrată pe plan internațional și prin experiența promovată de Lee Strassberg la Actor's Studio din Statele Unite, improvizația este aceea care-l ajută pe viitorul actor să scape de reticență, de timiditate, de teamă, să realizeze adevărul de viață, să se cunoască și mai ales să știe cum pot fi exteriorizate impulsurile psihice cu ajutorul unei maxime și solide expresivități fizice. Prezența improvizației în pregătirea actorului nu înseamnă numai pasul de început, ci și arma fundamentală cu ajutorul căreia își rezolvă rolurile, improvizațiile cunoscînd două direcții de dezvoltare, cea dintîi, aceea a inventării unor scene de viață adevărate, pornind de la observația comportamentului din jurul nostru, cea de-a doua, aceea a gasirii acțiunilor fizice determinate de situația în care se găsește în fiecare moment personajul interpretat, avînd la bază acel „dacă magic” de care vorbea Stanislavski, adică „ce aș face eu dacă aș fi în locul eroului!”. Datele fundamentale în metoda improvizației sau a „acțiunilor fizice” menite să ducă la trezirea unei stări psihice specifice după cum și la menținerea

ei în fiecare moment, în fiecare seară de spectacol, sau la fiecare reprezentație, indiferent de starea propriu-zisă a actorului sau de inspirația lui, constă în faptul că interpretul nu trebuie să se gândească în fiecare moment la sensurile majore ale eroului sau ale destinului său, ci la ceea ce trebuie făcut concret, simplu, adevărat, în clipa următoare. Și acest antrenament este cel ce-i dă posibilitatea să fie un admirabil actor de film, fără să-l handicapeze cîtuși de puțin fragmentarea și segmentarea propriei realizări unei pelicule.

În pregătirea actorului modern (și de data aceasta mă refer nu numai la cea din școală, ci la antrenamentul zilnic, la tot ceea ce face un actor pentru a-și menține disponibilitatea fizică și psihică, libertatea corporală și vocală, capacitatea de a fi „veridic”) nu se mai urmărește cîtuși de puțin „demonstrația”, „arătarea”, ci „starea”, interpretul străduindu-se să vadă, să audă și să simtă adevărat, sincer, pornind de la el însuși. Acest lucru îl ajută să creeze și să transmită emoția, indiferent de elementele ce-l înconjoară, spectacolul contemporan putînd fi realizat oriunde. Condițiile existente pe o scenă arenă, elisabetană sau pe un platou, înconjurat de reflectoare, tehnicieni sau zgomot de aparate nu-l mai influențează, realizarea eroului sau a personajului legîndu-se astfel de „starea” pe care actorul știe să și-o creeze rapid, de expresia exterioară pusă în perfectă concordanță cu adevărul vieții.

Spre deosebire de trecut, actorul de astăzi mai are la îndemînă un instrument uluitor de util în menținerea și dezvoltarea marii sale disponibilități, și anume structura și specificul dramaturgiei contemporane. S-a vorbit mult în toate analizele consacrate pieselor moderne despre structura lor liberă, fragmentară, moleculară, despre spațializarea timpului și ritmicizarea spațiului, despre trecerile rapide de la o stare la alta, din prezent în trecut, din acțiune imediată în introspecție, de la condiția personajului la aceea a comentatorului lucid, rațional, fără însă să se insiste și asupra faptului că aceste elemente fac ca interpretul să poată rezolva cu egală ușurință și sarcinile unui rol scenic și pe acelea ale unui personaj de film.

Structurile fragmentare ale pieselor contemporane, distrugerea ordinii logice a acțiunii, intervențiile unor stări onirice sau invazia introspecțiilor, posibilitatea așezării în orice ordine a scenelor ce-și dezvoltă sensul lor major abia în final, presupun capacitatea actorului de a rezolva veridic, cu autenticitate și emoție fiecare moment, fără păstrarea unei stări continue, adică exact aceea disponibilitate pe care o cere și rolul într-un film, posibilitatea de a fi exact și adevărat în datele personajului, chiar dacă acesta este realizat de-a lungul unor filmări ce durează luni de zile. Fără discuție că piesele contemporane au suferit influența montajului cinematografic și a mișcărilor de aparat, dar ele sînt cele care îngăduie ca interpretul să aibă toate datele necesare și creației filmice, munca în realizarea acestor piese înseamnă și păstrarea și perfecționarea antrenamentului pentru film.

Crearea unui rol, pentru un actor



Actorul de film

În căutarea spiritului sadovenian (Dragos Pislaru și Sofia Vicoveanca în *Ochi de urs*, regia Stere Gulea)

Un excelent antrenament pentru actorul de film: dramaturgia contemporană

profesionist, nu este numai rezultatul unor eforturi de moment, ci al tuturor acumulărilor în timp, al desăvîrșirii atinse în stăpînirea mijloacelor sale de expresie și al capacității de a pune de acord, rapid, emoționant, adevărat starea de emoție lăuntrică cu expresia exterioară corporală, mimică și vocală, indiferent dacă se află pe scenă sau pe platoul de filmare. Și pedagogia teatrală existentă în întreaga lume în acest moment, la dezvoltarea căreia și-au adus o prețioasă contribuție și dascălii noștri, o pedagogie impresionant de sensibilă la tot ceea ce a fost nou și valoros în arta spectacolului contemporan, răspunde acestor imperative.

Ileana BERLOGEA



Încotro? Vom afla doar la viitoarea premieră: *Cadoul* (regia Nicu Stan. Cu Valeria Seciu și Ovidiu Iuliu Moldovan)

Trei scriitori români despre starurile... „zăpezilor de altădată“

Waldemar Psilander văzut de poetul Emil Isac

Generației cinemare de azi, numele actorului danez Waldemar Psilander nu-i spune mai nimic. În anii din preajma celui de-al doilea război mondial el, însă, n-avea o mai mică rezonanță decât o au astăzi un Alain Delon sau un Robert Redford. Actorul, de la a cărui naștere se va împlini, în anul care începe, un secol, fusese desco-

perit de către regizorul Vigo Larsen pe scenele Copenhagai și transferat, în 1910, pe platourile faimosului — pe atunci — studio Nordisk-Film. Cariera i-a fost pe cât de strălucită, pe atât de meteorică, fiindu-i întreruptă de o moarte prematură pe când împlinea abia 37 de ani, dar în cei șase ani de activitate cinematografică lui Psilander i-a fost dat să apară în peste 80 de filme, devenind unul dintre cei dintâi „idoli“ ai ecranului. Amintirea

romanticelor sale apariții în rolul pictorului din *Balerina* sau în cel al locotenentului din *Cancelarul negru* încă mai dăinuia în martie 1926, când poetul clujean Emil Isac îl evoca astfel într-unul din numerele vechii serii a revistei „Cinema“:

„Eram de vreo douăzeci de ani, student la facultate și dandy. Trestie îmi era bastonul, hainele shantung și inima curată ca oglinda în care n-a rasuflat gura păcatului. O, douăzeci de ani ai mei! Douăzeci de briliante care străluceau în inelul unei vieți de trudă și cîntec...“

Și iubeam atunci — de ce să nu mărturisesc? — o femeie frumoasă și coaptă, și eu eram subțire și legănat ca trestia de lângă Gange. Și-mi aduc aminte, rivalul meu era Waldemar Psilander, danezul, de a cărui umbră era amorezată „signorina“ mea. Și de câte ori oftam pentru dînsa, ea ofta pentru Psilander. Și mi se aduna ura, cu uriașă ei fierbere în suflet. Blestemam ora în care s-a inventat jocul umbrei... și de câte ori treceam pe lângă cinematograful, mi se adunau lacrimile în ochi și mă simțeam ca trecînd pe lângă eșafod.

De atunci au curs anii...

Waldemar a murit și umbra lui este, de fapt, numai umbră. Căci toate sînt numai umbre...

Femeia de atunci are deja fața de maritat și Psilander este înlocuit de alții în inimile fetelor. Căci și inimile femeilor se plictisesc, se schimbă, îmbrătrînesc.

Și azi, ducînd la plimbare copilul meu de cinci primăveri, observ un afiș pe pereții cinematografului. Un film din trecut: Waldemar Psilander.

Și trecutul rulează pe ecranul sufletului meu. Vremuri frumoase, vremuri trecute. Toate sînt numai umbre? Nu! Toate sînt soare și viață. Se apropie primăvara. Copilașul meu ride, ride din suflet, cu poftă împlinirii. Psilander a fost numai, dar pentru băiatul meu au rămas Jackie Coogan și Pat și Paterson și Charlie Chaplin.

Și ride copilul meu, înaintea cinematografului, cum poate lacramasem eu înaintea lui...

Acest text care ar putea fi încadrat, firește, în seria „poemelor în proză grandilocvente și egolate“ — cum suna reproșul lui George Calinescu, dar își pastrează, poate tocmai prin asta, un parfum aparte, merita cîteva comentarii subsidiare.

Cînd Waldemar Psilander smulgea



O carieră strălucită
întreruptă la 37 de ani
(Waldemar Psilander)

suspinele nostalgice ale admiratoarelor sale transilvane, studentul clujean trebuie ca trecuse bine de douăzeci de „briliante” ce-i străluceau la inelul vieții, de vreme ce, născut în 1866 — cu doi ani după Psilander — rotunjea 25 chiar în anul debutului acestuia.

Cît despre textul sau care se dorea — poate — un simplu omagiu nostalgic la adresa actorului danez, el capata amploarea unei adevărate meditații pe tema perenității cinematografului, a acestei „ștafete a umbrelor”, din generație în generație.

Copilul de cinci primăveri pe care-l purta de mina poetul, va fi azi — pesemne — bun și și-ar putea și el opri nepotul, la început de drum, în pragul unui cinematograf. Psilander, Chaplin, Valentino, Gable, Fernandel și cîți alții se mistuie, ca fantasmе, prin ceața vremii, dinspre bunici în spre nepoți...

Și rîd copiii cu ochii la afișele de film. Caci umbrele trec — cinematograful ramîne...

George Călinescu despre Deanna Durbin

Proteic și enciclopedic, George Călinescu s-a aplecat nu numai cu interes, ci cu pasiune, chiar, asupra fenomenului cinematografic, despre care publica opinii încă din 1932, înainte de a se opri asupra arhitecturii, artelor plastice și a teatrului chiar. Mai mult decît atît, fie și în operele sale de anvergură teoretică și academică, ca de pilda în *Principii de estetică*, se refera subit și fara prejudecăți la specificul filmic, referindu-se la metafora cinematografică, deși se afla în toiul unei demonstrații asupra tehnicii și mijloacelor poeziei. Asemenea divagații reprezentau — în epoca în care a fost scrisă cartea — un vadit act de curaj intelectual.

Autorul *Enigmei Otiliei* n-a pregetat să semneze episodice dar consecvente și comentarii cinematografice odată cu colaborarea la „România Literară” (din 1932) pînă prin 1944—45 (la „Vremea” și „Tribuna Poporului”), deși reminiscențe ale interesului său tenace pentru lumina ecranului mai pot fi întrevazute pînă și în tirziile „Cronici ale optimistului” republicate în *Gîlceava înțeleptului cu lumea*.

Iată cîteva interesante remarci pe care i le stîrnea, în „Jurnalul Literar” din 7 ianuarie 1939, apariția Deannei Durbin în comedia muzicală a lui Henry Koster, *Trei fetele dulci*:

Deanna Durbin: Am văzut, cred, toate filmele cîte s-au rulat la noi cu această dragălașă fetiță (calificativ banal dar foarte potrivit) iar acum de curînd *Trei fetele dulci* (Cinema Aro). Fata e draguța, cum e orice fată la această vîrstă, face groșie în obraji, joacă cu pasiune, luînd în serios acțiunea, dezvaluie în sfîrșit o ingenuitate de tot farmecul.

Lucru tînar!

Apoi cînta foarte frumos. Oricare i-ar fi glasul cel real, vocea din film e sonoră, caldă și emisă după toate regulile clasicului canto. Firește, cînd



Deanna Durbin.
„Ea nu e o actriță,
ci tinerețea însăși”
spunea Călinescu

Acum cîteva decenii erau idoli.
Azi sînt aproape uitați.
Așa trece
gloria ecranului...

vezi o fetița deschizînd gura ca o primadonă, fara să cadă în manierisme de gest, ramii uimit. Probabil că aceasta împerechere a copilariei cu virtuozitatea muzicală a atras pe regi-zori.

N-am impresia că publicului nostru îi place grozav aceasta fetiță, fiindcă n-am văzut salile pline, cum ar merita tînaștea. Asta fiindcă spectatorul român vrea femei fatale, voluptuoase, cu „toalete”, care sarută cu foc. Iar Deanna Durbin, fiind realmente fetiță, joacă numai roluri caste, ca în ultimul film, unde nu se logodește cu nimeni și are toate purtările unei fetei cuminți, care se culcă devreme. În ce stă valoarea artistică a Deannei Durbin? În marea capacitate de fericire.

Aceasta fată trăiește viața, cîntecul, iubirea de părinți, din toți porii, din toate librelle, cu o sinceritate, cu o ingenuitate extraordinară. Pentru ea lumea e frumoasă. Nici un orgoliu nu-i urîște fața. Cînd a terminat cîntecul, ramine cu un zîmbet extatic, fericită de glasul ei, de bucuria lumii care o ascultă.

Ea nu e o actriță, ci tinerețea însăși într-un splendid exemplar...

În aparență amabile și oarecum banale, aprecierile lui G. Călinescu izbuteau să anticipeze, surprinzător, viitorul impas al actriței. În clipa în care, odată adolescența încheiată, Deanna Durbin a fost în măsura să-și



„Prin comparație cu ea, Marlene Dietrich sau Greta Garbo nu există”, spunea Anton Holban despre Elisabeth Bergner

aleaga drumul, ea a optat, abandonând cinematograful pentru „Jumea frumoasă”, pentru fericire, pentru o existență firească. Comparați rîndurile despre „marea capacitate de fericire” a Deannei Durbin cu declarațiile tirzii ale fostei vedete:

„Nu-i doresc nici unui adolescent o carieră ca a mea. E foarte greu să trăiești înconjurată de adulți, fără prieteni de vîrstă ta. Socotesc anii în care am făcut cinematograf, ca furați din propria mea viață...”

.....Ioanide” sesizase, încă o dată, esențialul!!

Anton Holban despre Elisabeth Bergner

În 1932, la apariția rîndurilor de mai jos inserate în „Vremea”, Anton Holban împlinea 32 de ani. Abia reîntors de la studii din Franța și numit profesor de franceză la liceul din Cernica, șlefua proze asupra cărora plutea — sumbra — obsesia morții: **O moarte care nu dovedește nimic, Conversația**

cu o moartă, Bunica se pregătește să moară. Cinci ani mai tirziu scriitorul dispărea el însuși în floarea vîrstei! Dar, atunci, în noiembrie 1932, el reacționa, surprinzător, fiindcă nu semnase, pînă atunci, cronică cinematografică, la apariția plină de viață și de vervă, a actriței Elisabeth Bergner în *Ariane*, o ecranizare a lui Paul Czinner după un roman de Claude Abnet, înfiripind un cald portret dedicat protagonistei:

Regret că n-am fost niciodată în stare să transcriu un lirism mai îndelungat, să pot îmbina trei cuvinte entuziaste fără să-mi fie teamă de ridicol, ca să spun toată vibrația care m-a tulburat la filmul *Ariane*. Un roman prost, transformat grație unei artiste geniale într-o capodoperă, cum se întâmpla în *Cadavrul viu* în interpretarea lui Moisi. Fiecare detaliu este meditat și lucrat cu îngrijire și la fiecare din multele reprezentații la care am asistat făcăm mereu descoperiri noi. Această grijă a nuanțelor n-o mai are în film decît doar Chaplin. Toți ceilalți, prin comparație — Marlene Dietrich sau Greta Garbo? —

nu există. Greta Garbo s-a bucurat mai ales de o siluetă obsedantă. Dar totdeauna filmele ei americane au fost insuportabile, iar acum la stupidul *Mata Hari* utilizează o privire profundă, ca să vorbească numai ineptii.

Ariane a Elisabethei Bergher are cîte un gest pe care-l repetă, ca să fie bine caracterizată: de cîte ori e emoționată, își ține, pe la spate, cu o mîna, cotul mîinii celeilalte. Uimitoare la ea sînt transformările feței după orice frează interior. Uneori este întunecată și alteori se luminează întreagă... Scena de la telefon, inexistentă la Claude Abnet, e prodigioasă. Se vede pe figură Arianei o bucurie imensă, dar totodată și tîrîre, mică răutate, cochetărie, timiditate, orgoliu... Un detaliu minunat. Constantin a bruscat-o în urma unei scene de gelozie. Ea a rămas multă vreme disperată, trîntită pe jos; apoi, bandajată, se hotărăște să vină în sala de mîncare. Cu toată supărarea, veritabilă femeie, în fața unui castron din care ieșea abur, Ariane ridică plină de curiozitate capacul...

Dar numai felul de a-și îmbrăca o haină sau de a-și pune pălăria este încă minunat... Și despărțirea de la gară, plimbarea în lungul vagonului, în timp ce trenul este gata să plece, incapacitatea de a vorbi sau, și mai teribile, crimele de vorbă! Cred că toți care au trăit tragedia unei despărțiri, au sîngerat.

La filmul *Arianei*, fără teamă de ridicol, mi-am îndreptat toate frînturile spre imaginea ce trăia parcă alături și care, totuși — vai! — nu se putea desprinde de pe ecran...

Este — firește! — surprinzătoare intensitatea emoțională pe care i-o trezește Ariane intelectualului fin care a fost Anton Holban, atît de exigent în gust încît — în plină vogă a „Divinei” găsește curajul să declare public că filmele americane ale acestuia (remarcați distincția! Nu și cele europene — realizate de un Stiller sau de un Pabst) au fost insuportabile prin ineptie. Ceea ce azi — cînd mitul Garbo întîlnit mai mult pe cale literară, e pe cale de a se spulbera — se poate rosti, cerea pe atunci nu numai luciditate, ci și curaj publicistic pentru a înfrunta un curent de opinie.

Anton Holban consacră filmul lui Czinner drept capodoperă. E poate prea mult. Deși nu se poate tăgădui că amintirea cinematografică inspirată de „romanul prost” al lui Abnet a fost rezistentă. Ea a resuscitat un „re-make” de Billy Wilder intitulat *Dragoste la amiază* în care partitura Elisabethei Bergner îl fusese încredințată lui Audrey Hepburn (avîndu-i drept parteneri pe doi veterani seducători: Gable și Chevalier!) Dar și filmul lui (Czinner și-a dovedit, din plin, longevitatea. L-am revăzut chiar anul trecut, într-un cinematograf din vestul berlinez, într-o sală de tineri care participau frenetic la năstrușnicele aventuri ale Arianei).

Avea dreptate Anton Holban! Filmul acesta — ca și actrița sa — păstrau în ele un lucru pe cît de rar pe atît de prețios: capacitatea de a dăinui...

Selecție și comentarii de Tudor CARANFIL

Actorii

Palmaresuri
personale

*Cei mai dezinvolti — actorii
Cu mincile suflecate
Cum știu ei să ne trăiască!*

*N-am văzut niciodată un sărut mai perfect
Ca al actorilor în actul trei,
Cînd încep sentimentele
Să se clarifice.*

*Pătați de ulei,
Cu șepci veridice,
Ocupînd tot felul de funcții,
Intră și ies pe replici,
Care le vin sub picioare ca niște preșuri.*

*Moartea lor pe scenă e atît de naturală,
Încît, pe lîngă perfecțiunea ei,
Cei de prin cimitire,
Morții adevărați,
Grimași tragic, odată pentru totdeauna,
Parcă mișcă!*

*Iar noi, cei țepeni într-o singură viață!
Nici măcar pe-asta n-o știm trăi.
Vorbim anapoda sau tăcem ani în șir,
Penibil și inestetic
Și nu știm unde dracu să ținem mîinile.*

Marin SORESCU

Acel unic surîs

În toamna anului 1959, ori de cîte ori veneam de la Washington la New York — și veneam destul de des — locuiam într-un mic hotel de pe Park Avenue, preferat altora pentru liniștea lui, pentru politețea și amabilitatea personalului, pentru originalitatea lui. Construit, probabil, de un englez la sfîrșitul veacului trecut, proporționat, decorat și mobilat în stil englez, pas-tră și în secolul nostru acolo, în mijlocul unui oraș în care totul este public și agitație, discreția și calmul britanic. Totul era confortabil, dar pe masuri reduse. Ceea ce mi s-a parut foarte mic era ascensorul în care nu încăpeau decît două persoane. A treia era de neconceput.

Nu mica mi-a fost surpriza cînd într-o dimineață de octombrie — afară ploua trist și marunt dintr-un cer cenușiu prăbusit peste marele oraș — singur în micul lift, m-am trezit ca intră în cabina... Ingrid Bergman!. Știam ca locuia atunci în acel retras, discret și confortabil hotel, dar nu ma gîndisem la o asemenea bruscă și neașteptată întîlnire. Am salutat-o printr-o ușoară înclinare a capului. Drept răspuns, am auzit-o rostind cu aceea voce caldă de mezzo-soprana, ușor răgușită, atît de cunoscută mie din filmele ei:

— Ce vreme mizerabilă! Ce zi mîhorită!

După cîteva clipe, m-a întrebat brusc:

Un suris care învinge timpul:
Ingrid Bergman





În mai 1958, la Paris, la studiourile Joinville, George Macovescu, Ion Popescu Gopo, Florin Piersic, însoțiți de celebra Michèle Morgan

**„Am revăzut de câteva ori
Casablanca
pentru acel uman și dramatic suris
cu care ea, Ingrid Bergman,
îl privește
pe Humphrey Bogart“**

— De ce vă uitați așa la mine?
Intrat în joc, n-am ezitat să răspund:

— Pentru că știu cine sînteți și pentru că sînteți atît de frumoasă!

— Un compliment galant?

— Nu! O realitate.

Micul lift ajunsese jos, în holul hotelului, unde ne-am despărțit.

În zilele următoare, ori de cîte ori o vedeam, la intrare sau în restaurant, unde de obicei era singura sau, cel mult, o mai însoțea cineva, o salutam discret. Ea îmi răspundea cu un ușor suris. Și, atît. Nu am căutat o convorbire. Nu voiam să-i tulbur liniștea pe care o găsisem în acel mic hotel de pe Park-Avenue, în acele zile ploioase și reci de octombrie care, desigur, îi aminteau de Stockholm-ul natal. Și așa fi avut atîtea s-o întreb și să-i spun!

Voiam să-i spun că este actrița mea preferată, că o socotesc a fi o mare artistă, că este de o rară frumusețe,

că a dat cinematografilor, prin arta ei, o nemaipomenită strălucire, că jocul ei a adus noutate și că se reînnoiește mereu.

Îi văzusem aproape toate filmele. Peste tot, pe unde călătorisem, pe ecranele cinematografelor publice sau în cinematocii îi căutasem filmele cu un interes devenit aproape pasiune profesională. Revăzusem de cîteva ori *Casablanca*, pentru acel uman și dramatic suris cu care îl privește pe Humphrey Bogart.

Revăzusem de multe ori *Cui îi bate ceasul*, pentru puritatea ochilor ei înforsați spre Gary Cooper, acolo, sus, în munții Spaniei și mă convinsesem că Ingrid Bergman este cea mai subtilă și cea mai completă actriță a cinematografiei mondiale.

Cînd a debutat, gloria Gretei Garbo domina încă, dar nu peste multă vreme spectatorii și-au dat seama că între frumusețea stranie a Gretei Garbo și frumusețea umanizată a Ingrid Bergman, între posibilitățile artistice — uneori facile — ale interpretei din *Regina Christina* și arta profundă care a ridicat cinematografia pe un plan superior a interpretei Mariiei din *Cui îi bate ceasul* este o deosebire de calitate. Desigur, legenda răsună în jurul Gretei Garbo nu poate fi sfîșiată și nici nu trebuie sfîșiată. Nimeni nu poate risipi parfumul care plutește încă deasupra filmelor „divinei”, dar o comparație obiectivă între cele două artiste suedeze, ajunse

amîndouă pe culmile cele mai înalte ale celei de-a șaptea arte nu poate să nu ducă la constatarea că, dacă prima a fost o mare stea a cinematografiei mondiale, Ingrid Bergman a fost marea artistă.

Într-o sîmbătă — ploaia se opri și un soare rece și galbui îmbracă New York-ul — am întîlnit-o pe Ingrid Bergman în holul hotelului. Pleca.

— Nu am continuat discuția, domnule ambasador.

— Nu am voit să vă tulbur liniștea. O stringere de mîna și de atunci nu am mai văzut-o decît pe ecran.

Cînd a murit, mi-am adus aminte de acele zile ploioase și reci cînd asupra New-York-ului se prăbușise un cer cenușiu, de scurta convorbire din micul lift al cochetului hotel de pe Park-Avenue și de soarele galbui care într-o sîmbătă de octombrie îmbracă orașul de pe Hudson.

George MACOVESCU

Marele actor

**Aplaud actorul
care nu
se consideră
niciodată
„la apogeul
carierii“**

Nu pot numi un actor sau o actriță preferată, deoarece mi-ar trebui prea multe ceasuri — nu pentru a alege, ci doar, pentru a-i enumera pe toți cei care locuiesc în memoria mea și care, într-un timp sau altul, mi s-au impus prin strălucirea lor.

Nici să fac un portret-robot al marelui actor nu mi-e cu putință întrucît ceea ce îl caracterizează e tocmai proteismul.

Mi-aș permite, cel mult, să-mi exprim niște preferințe teoretice.

Aplaud actorul care rămîne el însuși, în toate ipostazele, nu cantonat la un anumit repertoriu de gesturi sau intonații dar iradiînd o personalitate inconfundabilă; care, fie că-și propune un joc firesc sau artificial (după cum o cere rolul) știe să echilibreze spontaneitatea cu travaliul conștient; care e, totodată, „născut” și „făcut”, potențîndu-și înzestrarea prin studiu, cultură, observare lucidă a vieții și meditare asupra sensurilor ei;

care (urmează o banalitate) nu se consideră niciodată „la apogeul carierii”, aceasta echivalînd cu a se considera... „desăvîrșit”, adică „săvîrșit”;

care, oricît de sensibil ar fi, acceptă ca stimulator o critică negativă, dacă e făcută cu competență și bună credință!

care se compară numai cu cei la fel de buni sau mai buni decît el, simțînd în profunzime că o confruntare de valori înseamnă emulație și nu concurență; care știe să refuze roluri nesemnificative;

care iubește — și își iubeste — libertatea, demnitatea, vocația, misiunea și visul.

Presupun că din preferințele mele „teoretice” (neepuizate), un mare actor se poate lipsi de una (sau mai multe) dintre, totuși, sfioasele mele propuneri.

Asta nu înseamnă că nu voi aplauda întotdeauna, înaintea oricărui mare actor ideal, pe marele actor real!

Nina CASSIAN

Făt-Frumos în haine de lucru

Palmaresuri
personale

Depinde pe ce hartă se desfășoară acțiunea
și în ce vîrstă a lumii

În multe icoane românești prezentînd „Judecata de apoi”, sau „Înfricoșata judecata”, pe lînga drumul dreptilor ce urca la porțile raiului, întîlnim și un drum ce curge în jos (drumul celor) fara de lice (faradelege), drept în gura leviatanului. Țînfirea ni-i arata pe pacatoși mergînd spre iad cu lautarii în frunte, ca la o nunta, beți de bogăție și de plăceri probabil. Dinții balaurlui sînt fîrioși, ca și intrarea în iadul de pucioasa, roșie, de foc... Vai doamnel Leviatanul din „Iov” preface marea într-un cazan de fier mirodennii, dar el iese și pe pămînt și este fara de pereche. Da, un balaur al apelor

și al uscatului care se uita de sus la tot ce e mai de sus și este împarat peste toate fiarele salbatice. Zmeul descîrnat din basme de Propp nu este doar împaratul focului, ci și împaratul apelor, el asediaza cîte o localitate uneori și nu se sfîșie sa ceara cap de om, sau mai ales de femeie, ca sa-si îndestuleze foalele. Mama sa, zmeoaica, atunci cînd fiul îi este lapidat, se preface uneori în scroafa și înghite frații eroului lapidator cu cai cu tot. Dar daca exista leviatani, balauri, zmei, minotauri, dragoni, chiți, exista și dușmani ai acestora, eroi care se pot numi Fat-Frumos, Mesia, Tezeu, Sfîntul Gheorghe, Perseu —

depinde pe ce harta se desfășoara acțiunea și în ce vîrstă a lumii. Uneori timpul petrecut în stomacul animalului conferea celui regurgitat o putere magica, în speța — puterea animalului în cauza, zice Propp, individul devenind una cu animalul totemic, dobîndind un nou spirit, ca unui mari șamani, sau mari vinatori, sau mari cîrmuitori. Actorul vrea sa ajunga un mare pescar de oameni, un șaman, un înalt cîrmuitor, este el Fat-Frumos în haine de lucru, Mesia, Tezeu, Perseu?...

D.R. POPESCU



Același film (*Fructe de pădure*), același mire (Ion Fîscuteanu), o nuntă adevărată și una falsă (sus: Mariana Mihut, jos: Manuela Boboc, Ion Besoiu). Scenariul: D.R. Popescu. Regia: Alexandru Tatos



Actorul și... micul ecran

...Căci nu e om să nu fi scris, în viața lui, o poezie... și nu e om să nu fi rasfoit macar o dată fotografiile din propria-i viață. Dreptunghiurile astea mici, de obicei 9x12 cm, păstrate cine știe unde și regasite întâmplător în alta parte când cauți cu totul altceva, te obliga să le privești cu mirare: cine, doamne, o fi fost aici în fața obiectivului, chiar eu? Ce gindeam atunci, ce ziceam, ce făceam, ce visam? Și mirarea e cu atât mai mare cu cât, paradoxal, tu ești cel care pozai acolo, pentru ca altfel aparatul nu putea să-ți facă poza-n lipsă... Și acum, uite, micul ecran: tu, actor, te privești în filmul acela sau în celălalt, tu te miști acolo, tu te bucuri, suferi, strigi, taci, gîndești, dormi, tu, tu faci toate astea în fotografia asta stralucitoare nu mult mai mare de 9x12, și totuși nu ești tu acela, pentru că tu, actor, în aceeași clipă ești aici pe scaun și ciudat dublat, te privești cu mirare pe tine, acolo unde de fapt erai dar nu ești... Te privești cum suferi și cum iubești și te cuprinde o stranie senzație de stringhereală: oare am făcut bine ceea ce trebuia să fac? Ești stingherit, deoarece știi că micul ecran, chiar dacă e o fotografie printre altele altele, n-o mai privești doar tu singur, sau eventual cu iubita alături, sau cu nepoții, nu, e o fotografie pe care o vad în același timp milioane și milioane de oameni ca tine, dar Neactori. Te mai gîndești, actorule, privindu-te pe ecranul tv. mic cât o fotografie dintr-un sertar prafuit, ca bătă-ti înimă pulsează nebunește și în trupul așezat în fotoliul telespectatorului și în spatele ecranului de cristal?

Ciudată senzație de dublare, nedată oricui.

Radu GEORGESCU

Grație și suspans (Marga Barbu în *Misterele Bucureștilor*, regia Doru Năstase)



La ce servește copilăria?

Cred că oricărui dintre noi i s-a întâmplat să facă plăcere unui copil mic, executînd cutare grimasă caraghioasă sau emițînd un sunet, ca să zică așa — ilegal, de pilda, un scîrțit de ușa, făcut nu cu ușa ci, ilicit, cu palmele. Sau o explozie de dop care sare, dar executată nu cu sticla și tirbușonul, ci cu degetul arător introdus în gura și tras repede afară, interiorul falcilor servind de cutie de rezonanță. Cei ce au practicat asemenea ghidușii plastice și muzicale știu că, drept răspuns, invariabil, copilul spune: „Mai faci tu o dată!” Bineînțeles, tu... mai faci o dată. La care copilul zice, bineînțeles: „Mai faci tu o dată!”

Veți crede poate ca aceasta conduită exprimă o anumită cretinărie a copilului mic. Nu cred. Deocamdată sa observăm ca ea explică de ce copilul aproba să vada clovni repetînd, de zece ori, de pilda, trusul scaunului de sub fundul omului. Pe copil, aceasta monotonie imbecila nu-l deranjează, nu-l plictisește. Aceasta anostea care nu jenează e poate însăși definiția clovneriei.

Fellini, amorezat de tot ce e clovn (în copilărie, fugit de acasă, traise cîțiva ani în baracile unor saltimbanci), a zugrăvit pe ecran povestea melancolică a acestei categorii de mascărici apuși. A reconstituit numere celebre ale unor clovni celebri. Chestia cu scaunul tras de sub dos, tras de zece ori în șir, Fellini ne-a arătat-o chiar așa: *de zece ori în șir*. Ca sa ne bage bine în cap tocmai că în aceasta cretină repetiție se presupune ca sta hazul specific al clovneriei.

Nu cred deloc ca aceasta cretinărie a clovnilor reflectă cretinăria naturală a copilului. Din contra, eu vad în asta o dovadă de seriozitate, de inteligență gravă și conștiințioasă. Adultul, și el, dacă e serios, poate repeta de zece ori o experiență înainte de a o aproba. Un vechi proverb zice: „două botezuri fac mai mult decît unul”. Jocul (zic psihologii), jocul la copii este un „preexercițiu”, o „repetiție” (ca la teatru). Un „antrenament” (ca la sport). În toate cazurile este o tipică conduită de seriozitate — la urma ur-

Un caz numit Grock

mei — de inteligență. Scopul urmărit de copil este ca, tot văzînd ceva făcut de altul, sa-l poată învața, imita, executa și el.

Seriozitate! Copilul se deosebește de omul „mare” (cum acesta, modest, își zice), prin aceea ca el, copilul, ia lucrurile în serios mult mai tare decît adultul. De ce? Tocmai fiindcă adultul are incomoda, antipatica obligație de a fi mereu serios. De aceea i se face lehamite și chiulește cît poate. Pe cînd copilul, tocmai fiindcă în cunoașterea lui, vrea să facă la fel ca „oamenii mari” — pentru toate aceste motive, copilul va lua totul în serios, chiar ceea ce nu-i (adica pretînd adultii ca nu-i).

La ce servește copilăria? este titlul unui din capitolele admirabilului tratat de psihologie a copilului, scris de un mare pedagog al timpului nostru, de elvețianul Claparède. Iar capitolul următor poartă titlul: *Elle sert à jouer*, adica servește sa te joci, servește la jucat.

Se știe ca cea mai serioasă formă de gîndire este gîndirea cauzală. Și se mai știe și proverbiala manie a copilului de a tot întreba: de ce?

Iată de ce nu e o dovadă de cretinărie faptul ca copilul admite sa privească cu interes neobosit cretinăria clovnului de circ! De asemenea, iată de ce adultii rid din ce în ce mai rar la aceste exhibiții. Ca să facă haz, ar trebui să se transpuna fie în concepția de idiot pe care el o atribuie copilului (ceea ce nu-i convine), fie sa se transpuna în adevăratul suflet al adevăratului copil, transpunere pe care adultul, de obicei, nu știe sa o facă. Nu știe sa fie copil adevărat, ci doar acel fals copil, așa cum îl pictează el, în fudula sa închipire.

Un clovn — mare artist

În aceasta regretabila poveste de calomnie, de socotire a copilăriei ca o idiotie provizorie și curabila cu vîrstă — în aceasta dezonoranta istorie scrisa de adulți înfumurați, exista și un moment luminos. Se numește Grock.

Personajul acesta a fost la început August-Prostul. Ca o justificare, ca un alibi. Apoi au fost Pierrot și Arlechin, emigrați din circ în comedia dell'arte. Dar acela care realmente a

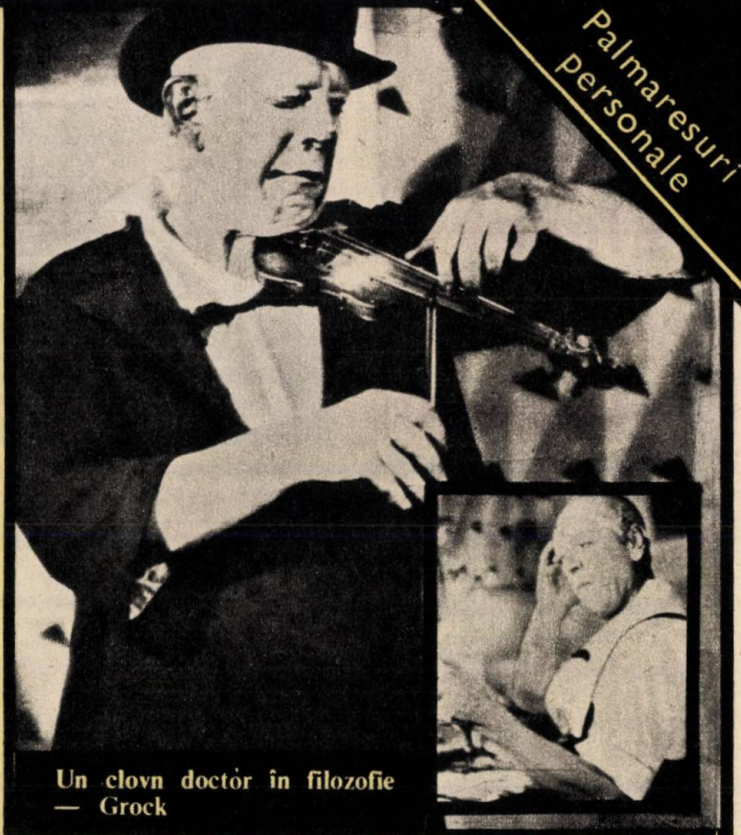
facut din clownerie un personaj, a fost Grock. Un caz nu numai reușit, dar și unic în istoria artelor dramatice.

Grock și oul lui Columb

Grock face lucruri simple, extrem de simple. De pilda, apasarea pe clapa cu degetul aratator la pasajele melodiei unde are loc o cotitură importantă în bucata muzicală. Sau cînd, cu același deget pișca o notă ca și cînd ar vrea să o gîdile. Apoi, cu același deget, ajutat însă și de degetul corespunzător al celeilalte mîini, cînd fixează pe clapa claviurului o notă ca batuta-n cuie, ca înțepenita cu un șurub.

Lucruri simple, dar facute ca ni-meni; așa cum, de pilda, vreun Fratelini ar fi incapabil să le facă. Lucruri de o dificultate fizică aproape nula, ca bunoara cînd acompaniază pe violonist cu armonica, el nu numai că îl acompaniază, dar îl și imită. Reproduce toate gesturile vioristului, paterice mișcări de șolduri, genunchi, umeri, gît și brațe. Își bate joc, cu chef, de ridicolul unui lautar în tranșă. Tot corpul ondulează dansant, răspunzînd ca o oglindă la convulsiunile maestrului. O șarja a ticurilor executantului muzical, o „transpunere” pe un alt instrument, a schimonoseliilor de virtuoz.

La un moment dat, violonistul îi va face lui Grock o farsă. Știa că o anumită notă mai patetică Grock o va sublinia repezindu-se cu armonica într-un salt înaripat. Și, atunci, cînd nota trebuia să vină, violonistul... nu o mai cîntă! O suprimă! O înghite! Ce se va întîmpla atunci? Grock care apucase să-și ia avîntul, se împleticește exact în felul cum cineva își pierde echilibrul, pentru că i s-a tras scaunul de sub dos. Avem o clipă impresia neta că Grock facuse acel pas în gol. Ca facuse un „faux-pas”, voise să calce pe o anumită notă și cineva i-a făcut gluma să i-o traga de sub picior. Nu-i oare minunat să dai impresia ca poți calca pe un sunet așa cum umbli pe o treaptă de scară? Lucrurile pe care le face Grock sînt facute ca oul lui Columb. Lucruri desigur simple, dar care trebuie totuși să-ți fi trecut prin gînd. Iar după ce le-ai învățat tu, și încă destul de lesne, constai că ele, facute de tine, nu mai au nici un haz. De ce? Foarte simplu. Pentru că Grock nu le face așa, ca noi, pur și simplu, ci le „joacă” în calitate de... în calitate de ce? Care e personajul pe care Grock îl „interpretează”? Foarte curios. Grock, acest barbat corpolent, cu haine caraghioase, cu mers de rața, cu obraz pocit, cu nas gros și roșu, cu chelie grotescă, acest om, în tot ce face, evoca grația, fisticela, obraznicia, mutra rusinată, jena, dragălașenia, caraghiosul unei fete de 3 ani!! De pilda, la un moment dat, el roaga pe un violonist să-i imprumute vioara. După ce o capată, îl bate într-una la cap pe proprietar, repetîndu-i că vioara lui de acasă e mai bună. Exact ca fetița care ține să se știe că pa-pușa ei e cea mai frumoasă. Pînă la urmă, Grock face o mișcare greșită, se așează pe vioara și o face praf. Ciozvirta ramasă, o ridică de pe jos și



Un clown doctor în filozofie
— Grock

asa, delicat, întinde acest pachet de oseminte, îl ofera, cuminte, înapoi, violonistului. Dar nu se poate abține să nu-i spună, cu un amestec de timiditate și obraznicie, să nu-i spună pentru ultima oară fraza favorită: „A mea e mai bună!”

Altădată întrea ba pe un trecător cum îl cheamă? Acela îi spune că Gustav. Și Grock atunci se minunează de coincidență: „Formidabil! Te cheamă exact ca pe fratele meu Iosif!” Sa nu spunei că e o cugetare de cretin, o tipică timpenie de „August-Prostul”! Nu. Imediat ne dam seama că o fetiță de 3 ani poate spune foarte serios așa ceva și nu fără temeinice motive logice. Căci fetițelor de 3 ani le plac grozav să dea lucrurilor și ființelor nume inventate de ele, fiindcă li se pare că acele nume scornite de ele sînt mai frumoase și seamănă mai bine cu personajul, decît anostul sau nume adevărat. Pe acesta, fetița noastră îl știe. Dar nu-l întrebîntează. Fiindcă nu-i place. Fiindcă e „cîh”!

Altădată îl vedem pe Grock stînd la o raspiție și oprind pe fiecare trecător pentru a-i oferi un ciocan cu care îl roaga să-i tragă una în cap. După două sau trei asemenea ședințe de ciocan, iată că trece din nou cineva care mai fusese pe acolo și avusese deja ocazia să-l pocneasca pe Grock la cerere. Bineînțeles, Grock îl va ruga din nou. Acela, atunci, îl întreabă ce interes are el să fie altoit așa? La care Grock răspunde: „Pai, e așa bine... după!!!”. Avem iarăși aici o

tipică aventură de fetiță de 3 ani. Cu logica fisticie a fetițelor de vîrsta ei, ea își aducea aminte ce plăcut era cînd bataia se termina. Ce liniște! Ce ușurare! Ce deliciu să vezi că acel lucru oribil se isprăvisse!! Ca a scapat de asta pentru cine știe cîta vreme... Și de ce nu s-ar juca ea de-a asta? De-a „ce bine e... după!”.

Secretul lui Grock

Cînd mi-au venit toate aceste idei despre Grock, m-am dus să-l vad de încă două ori, înarmat cu noul meu unghi de vedere. Și am constatat că teoria mea se potrivea cu tot ce făcea Grock: acrobații, tumbe, witz-uri, caraghiosicuri muzicale. Totul, absolut totul, evoca grația sfioasă și impertinență a unei fete de 3 ani.

Unde oare a învățat domnul Grock toate aceste fermecătoare lucruri? E un secret. Și am să vi-l spun. Grock, pe numele lui adevărat Adrian Wettach, este elvețian și este doctor în filozofie la Universitatea din Freiburg. Așa că vedeți... Este din țara celor mai mari pedagogi: Pestalozzi, Rousseau, Claparède, acesta din urmă președinte al faimosului Institut Jean-Jacques Rousseau de la Geneva, pe frontispiciul cărui scrie: *Dîc-ă la pueru magister*. Dascalul să învețe de la copil. Să învețe ce să-l învețe...

D.I. SUCHIANU

Fișe dintr-un glosar de afinități elective



N-o să ne credeți, dar ei sînt, totuși, chiar dacă greu de recunoscut, Ion Caramitru și Ovidiu Iuliu Moldovan, niciodată mai apropiați în vreun film decît aici (între oglinzi paralele, regia Mircea Veroiu)

Numele	Ion Caramitru	Ovidiu Iuliu Moldovan
Vîrsta:	la care omul este ceea ce face, face ceea ce simte, simte ceea ce înțelege, înțelege ceea ce vrea, vrea ceea ce poate, poate ceea ce este	la care omul este ceea ce poate, poate ceea ce vrea, vrea ceea ce înțelege, înțelege ceea ce simte, simte ceea ce face, face ceea ce este...
Fizionomia:	spiritualizată, cu privirea fulgerată la răs-timpuri de ecouri ale unei lumi ce nu mai este, cu un zîmbet ca de aducere aminte, cu o mină de confundător în lacul codrilor albastru în care și ieiele se scaldă, cu un aer de adolescent sedus de castelul de gheață al gândirii...	senzuală, cu privirea tăioasă, frecvent în-cărcată de o lumină blîndă, care face ductil conturul altminteri dur al feței, cu un zîmbet ce amesteca imperceptibil în-sinuarea și directetea, cu o mină de alpi-nist hotărît să concureze vulturii și pe aducătorul focului, cu un aer de Mare în-chizitor ispitit de efemer...
Tempera-ment:	melancolic, cu puseuri sanguine	sanguin, cu puseuri melancolice
Semne particulare:	expresivitate de tip reflexiv, introvertit, fascinantă în plan actoricesc prin ambi-guitatea alianței dintre tensiunea interio-ară și gestică (inclusiv privirea, vocea și mișcările faciale), ambiguitate grație că-reia prezența scenică a actorului indife-rent de rol, pare că are un nu știu ce de mister în ea; în teatru, în film, cînd vor-bește, cînd se mișcă sau pur și simplu tace, el e chiar trestia gînditoare, de o inexpugnabilă fragilitate, dacă pot spu-ne așa; l-am văzut pe scenă — unde își pune cu inteligență în valoare mobilita-tea corporală în ipostaze semnificative, l-am văzut în film — unde, iarăși cu inteli-gență, își exploatează fizionomia; l-am văzut recitînd și nu părea că spune ver-suri ci că se lasă spus de ele, atît de ale lui sunau, că într-o confesiune; reușește să fie deopotrivă firesc și tainic, sensibil și rece, grav și ironic; are, cred, orgoliul de a desface infinitezimal miezul partiturii dramatice și apoi de a-l re-crea în regis-tru — a se citi semantică și nu doar gra-matică — personal;	expresivitate de tip senzorial, extrovertit, captivantă actoricește prin contamina-rea durității aparente de o moliciune a detaliilor de unde și jocul nuanțat, mereu în pielea personajului și mereu într-un dincolo de el, situație din care rezultă un surplus de informație artistică, o îmbo-gățire cum se zice; intuiția îi oferă acto-rului o cale de acces teatral spre inedit, uneori, bănuiesc, surprinzător chiar pentru regizor; pe scenă își pune severi-tatea de „dur” în ecuație cu reveria de „sentimental” izbutind un aliaj prețios, de factură expresionistă; în fața camerei de luat vederi își construiește un fel de retorică filmică ale cărei invariante sînt sobrietatea, rectitudinea și — curios — distanțarea; cînd recită e o piatră vorbi-toare, extraordinar tocmai prin opoziția plină de sugestii între modulațiile unei voci rare și statuarul fizionomiei; are o mare ușurință de a intra și ieși din „priza”, niciodată previzibil, motiv pentru care mi se pare că reprezintă, ca nimeni altul la noi un exemplu (structural) de asumare simultană a „trairii” și a „distan-tării”...
Genul proxim:	Mihai Popescu	George Vraca
Trăsura de unire:	Hamlet	
Între posibi-li și pro-babil:	Visez de mai mulți ani vremea cînd voi merge să vad într-o seară, la Teatrul Bulandra, „Hamlet” cu Ion Caramitru, și în seara următoare, la Teatrul Național, „Hamlet” cu Ovidiu Iuliu Moldovan. Pentru Pino s-a încumetat Tocilescu. Cine se încumeta la o re-plică pentru Ovidiu? Ar fi ca un vis...	

Laurențiu ULICI

Actorul real și actorul ideal

Știm cum arată, cel puțin în linii mari, detergentul ideal, aspiratorul ideal, soțul ideal (despre acesta din urmă avem date precise de la Oscar Wilde). Nu știm însă (deocamdată!) cum arată actorul ideal. Chiar, cum o fi arătând oare actorul ideal? Cinematograful fiind, ca și fotbalul, o instituție publică deschisă, s-ar putea isca vociferări, ca pe stadion: Humphrey Bogart! Bette Davis! Laurence Olivier! Clark Gable! Spencer Tracy! Petter O' Toole! Anthony Quinn! Jean Gabin! Jean Constantin!

Dar, domnilor (și doamnelor) suporter, nu e vorba de actorul care vă place dumneavoastră, ci de actorul ideal, ceea ce este — vă poate confirma orice critic de specialitate — cu totul altceva! Ca atare, aveți puțințică răbdare! (Rima îmi aparține, versurile, nu.)

Să punem la vot! vor striga democrații tradiționaliști Referendum! vor cere democrații absoluti. Democrații moderați (centru-stinga...) vor propune, probabil, o coaliție, independenții un sondaj de opinie (divan ad-top...), conservatorii vor trage scuza pe turta lui Chaplin, Keaton sau Laurel Hardy, modernii îi vor sălta, să zicem, pe Woody Allen, feministii (stele) pe Jane Fonda, ecologistii pe Jacques Cousteau (sau pe Florin Piersic...) și tot așa mai departe...

Dar nu, propunerile dumneavoastră nu stau în picioare, stimate cineaști, fiindcă actorul desemnat de dumneavoastră s-ar putea să nu fie pe placul altora, căci — iată un lucru asupra căruia sper să fim cu toții de acord — căci actorul ideal trebuie să satisfacă toate gusturile. Iar în materie de gust... Cum observă cineva, singurul simț care nu participă deloc la percepția artistică, gustul, apare ca un criteriu estetic hotărâtor. Sau, cum zicea un producător de la o casă de filme, noi facem filme pentru toate gusturile; unele care nu sînt pe gustul unora, altele care nu sînt pe gustul altora.

Revenind la problema actorului ideal, mă tem că nici sondajul de opinie, nici votul democratic, nici plebiscitul, nici terorismul n-ar putea soluționa chestiunea. Nu s-au rezolvat ele probleme mai simple cu aceste mijloace... Ba-gați în computer! va striga tehnocrația cibernetizată. Ce să bagăm în computer? Fișete, datele principale ale marilor actori de cinema. Și ce să scoatem din computer? Ce altceva decît „portretul robot” al actorului ideal. Nu protestați, ideea nu mi se pare criminală. În definitiv, idealul este ceva care, dacă nu se opune, nici nu se suprapune realului. Nici un actor real nu ar putea fi actorul ideal. Această soluție sintetică propusă de ciberneticieni este, la urma urmei, destul de (era să scriu realista; dar nici idealista parcă nu merge...) convenabilă, îmi pare că e mai bun de la fiecare și... Bine, bine — interveni dialecticienii — dar dacă îei numai ceea ce e bun

și nu îei și ceea ce e rău, se strică echilibrul dialectic al personalității. Dacă Chaplin e cam scund, Fernandel cam buzat, Louis de Funès cam chel, Woody Allen cam miop, Norman Winsdom cam urît, aceasta nu face parte din personalitatea fiecăruia? Au și dialecticienii dreptate. Bun, introducem în computer și defectele. Ce te faci, însă, ca ieșe un actor ideal mic, chel, gras, chior, buzat și, pe deasupra, și urît? Computerul nu e nici el desăvîrșit. Amestecurile astea nu se știe niciodată ce dau pînă la urmă: Struțocamila (vezi „Istoria ieroglifică” a lui Dimitrie Cantemir), Pop Aart (vezi studiul lui Dan Grigorescu). Rezultatul sintezelor, al amestecurilor, este imprevizibil. Dacă-l amestecăm pe Stan cu Bran ieșe oare un actor mai bun decît cei doi luați separat, adică împreună? Greu de presupus.

Poate ca actorul ideal ar fi acel actor în stare să joace în orice rol din orice film al oricărui regizor. Fie. Orson Welles, care e aproape un actor ideal, a fost perfect în Othello, dar, după părerea mea, ar fi mai puțin perfect în Romeo sau chiar în Julieta.

E limpede că nu are nici un sens să umblăm după cai verzi pe pereți, după fantome, iluzii și fete morgane. Actorul ideal nu trebuie căutat aiurea nici din punct de vedere istoric, nici din punct de vedere geografic. El se află aici, lângă noi, în mijlocul nostru. El este acela care, orice personaj ar interpreta, orice text ar rosti, în orice context dramatic s-ar afla, din orice unghi, în prim plan sau în planul general, pe Orwo sau pe Azo, rămîne convingător și tulburător. Nu-i nevoie să călărească impecabil ca John Wayne, să sară

din pom în pom ca Johnny Weismuller, să conducă automobilul ca Teley Savalas, să tragă cu pistolul ca Charles Bronson. Nu trebuie nici să știe să joace biliard, poker, șah, septic, tenis, bridge, table sau popa-prostul. Actorul ideal este acela care, privind un cadran complicat, poate stabili fără cea mai mică greșală compoziția unei șarje de oțel, acela care poate măsura din ochi dimensiunea unei piese proaspăt ieșită de la strung, acela care se poate plimba cu logodnica (din film) cu barca pe lac și discuta fluxul tehnologic în diverse variante, acela care poate filma o secvență de zi la Satu Mare și, după un zbor rapid și sigur cu compania Tarom, o secvență de noapte la Ciocănești în sectorul agricol Ilfov, acela care poate filma simultan la Pița, Danieluc, Nicolaescu, Mihai și Tatos, fără să încurce producția și să-i învrăjească pe regizori, acela care-i poate spune „Fuji, ma, de-acilea!” și lui tat-su (din film), fără să pară snob, acela care poate rosti, la filmare, replica: „Nu sînt de acord!”, iar la postsincron, pe aceeași imagine, cu aceeași deschidere de gură, poate înregistra: „Sînt întru totul de acord!”, fără ca spectatorul să observe cea mai mică schimbare de poziție, acela care poate spune cuvîntul competitivitate într-o singură dublă și fără a-i trezi din somn pe spectatori.

Prin urmare, actorul ideal este. Dacă nu era, nu se povestește și scriam și eu, ca mulți alții, despre un actor real, cu atît mai mult cu cît printre actorii reali am nenumărați prieteni.

Dumitru SOLOMON

Culmea firescului

Mircea Diaconu mi se pare unul dintre cei mai talentați actori de film din țara noastră, deoarece a atins firescul fără de care nici un actor de teatru nu devine actor de film. Teatrul poate să-și permită să țină spectatorii la distanță, deoarece e problematic. Filmul însă trebuie să dea iluzia realității, dacă vrea să atragă spectatorul într-o lume care nu-i a lui.

Mircea Diaconu face parte din familia actoricească a lui Jean Gabin și Spencer Tracy... Cu o deosebire care nu ierarhizează: Gabin și Tracy aduce toate rolurile la firescul lor, în vreme ce Diaconu aduce firescul lui în toate rolurile pe care le interpretează, atît în medicul din Mere roșii, cît și în ospătarul din Secvențe... Apare din ce în ce mai limpede că Mircea Diaconu își gîndește teoretic rolurile și nu se mulțumește cu spontaneitatea talentului său.

Henri WALD

Un actor care aduce „firescul lui” în toate rolurile (Mircea Diaconu)



Actorul și... diverse

Actorul despre care vorbim aici, se-mparte, el personal — în doua: ori e ceva mai în vîrstă și în acest caz a visat mai întîi să facă teatru, ori e mai tînar și atunci încă de la naștere a intrat în viața ca-ntr-un film. Oricum, ajungînd pe platou, actorul iar se desparte și tot în doua: ori a avut trac de la început și-l mai are și azi, chiar dacă e la al nu știu cîtelea film, ori n-a avut trac nici la debut și niciodată după aceea. Cel cu tracul, la fiecare rol își spune: — Oare voi reuși un rol mare? Cel fara-de-trac își va zice: — Oare este acest rol pe măsura mea? Culmea este ca și unul și celalalt reușesc de obicei „roluri mari” chiar dacă partiturile nu le-au fost „pe măsura”; culmea este ca oricît de grozav le-ar ieși rolurile, ei vor declara invariabil ca încă n-au întîlnit „rolul vieții”... Dacă Actorul este un El, visează la un rol de irezistibil june-prim, dar care să fie în același timp și un rege Lear și un Don Quijote și un „superman” contemporan cu noi. Dacă Actorul este o Ea, îndrăgîl lungilor ei gene visează permanent la un rol de femeie tînară, love-story-sta, blînda, dura, casnică, emancipată, logodnică, strabunică, o lady Macbeth, o parașutista, „o femeie cu bani” pe scurt — tot — în același rol, în același film. Cînd întîlniți pe strada Actorul (indiferent dacă în acea clipă e despartit în doua sau e întreg, indiferent dacă este un El sau o Ea), salutați-l cu respect. Macar pentru credința cu care visează la rolul vieții lui.

Tu, Actorule, mă întrebi cum să fii modern? Și acest lucru e simplu cu toate ca nu e suficient sa renunți la ticurile (sau trucerile) meseriei. Dacă ai un rol de intelectual, nu trebuie sa fii o enciclopedie ambulanta, dar sa știi cam încotro bate azi știința, sa fii — dacă nu un om cult, unul bine informat, sa citești zilnic macar ziarele; dacă ai un rol de îndrăgostit, sa știi cum iubește un om de la sfîrșitul acestui secol; dacă ai un rol de incult (există și asemenea roluri), nu trebuie sa te fi pregătit o viața întreaga în această direcție; dacă ai un rol de conducător de colectiv, trebuie să ai un spirit responsabil; dacă trebuie sa te sacrifici, e nevoie sa cunoști bine istoria noastră și a omenirii, ca sa fii tu însuși convins de necesitatea sacrificiului. Dacă ai un rol de prost crescut și mitocan, în viața de toate zilele e obligatoriu sa fii invers, ca sa știi cît de nociva e proasta creștere; dacă într-un alt film lupți pentru pace, atunci în viața nu te poți dezinteresa de pericolul unui război; dacă visezi la Hamlet și capeti rolul unui timpilar, nu dispera actorule, știi ca și Shakespeare avea nevoie, înainte de toate, de scîndurile scenei. Și nu poți fi modern dacă te plîngi ca n-ai timp pentru toate, azi, în secolul informaticii computerizate. Dar nici un computer din lume nu-ți va putea „prelua” meseria, nu te va putea înlocui.

Radu GEORGESCU

„Un secol a murit, trăiască noul secol!” (Gina Patrichi și Octavian Cotescu în *Saltimbancii*, regia Elisabeta Bostan)

(Urmare din pag. 52)

Un caz particular al utilizării ne-actorului îl constituie filmul de „necificație”. Așa a fost școala documentarului englez, din anii '40, a lui John Grierson, bazată aproape exclusiv pe contribuția neactorilor, conform principiului formulat de creatorul ei: „Documentarul poate atinge o intimitate a cunoașterii și o semnificație pe care n-o pot obține tehnicile înșelătoare din studio și nici interpretările inflorite ale actorului dintr-un mare centru”.

Ei sînt clasicii

Singurii cinești care au înțeles pe deplin rostul neactorului în film sînt Eisenstein, Bresson, Antonioni. Că fiecare dintre aceștia are o anumită viziune asupra modalității de a-l include pe interpretul uman în propriul sau sistem semantic, este o dovadă că problema admite mai multe soluții, alegerea e în funcție de concepția artistică a creatorului. Eisenstein utilizează programatic neactori în perioada filmului mut, pentru că — spunea el, interpretul nu trebuie să fie decît un semn component al plasticii cadrului, corespunzător viziunii autorului asupra imaginii gîndite cu rigoare geometrică. Cineastul sovietic deține paternitatea ideii de tipaj, el își obliga neactorii să adopte aoidoma poziția, gestică, atitudinea personajelor efectiv schițate în prealabil, ignora, asadar, talentul interpretativ, punînd pret pe fizionomie și alură (foarte aproape de conceptul de mască, lansat de Louis Delluc). Cînd a trecut la filmul sonor, Eisenstein, conștient că sunetul evidențiază nepriceperea în rostirea expresivă a neactorului, a recurs la actori profesioniști, fara sa renunțe, însă la concepția sa compozițională.

Bresson, deși mai puțin sever cu prezența manevrabilă a fapturii umane, se apropie, totuși, mai tare de esența autentică a cinematografului,

datorită concepției sale artistice. Refuzînd, pe buna dreptate, „teatrul filmat”, el vrea să-l înglobeze organic pe interpret, ambianței, în această viziune, careia i se adauga fobia față de gesturi și replici, prezența ideală este a ne-actorului. A ne-actorului găsit, însă, nu pe criteriul asemanării fizice sau profesionale, ci pe cel al apropiării spirituale cu personajul, ceea ce asigură o identificare subtilă. Interpretul lui Bresson, silit „sa nu joace nimic, sa nu explice nimic”, are surpriza sa se descopere dezinvolt, într-un rol care — de-acum — îi aparține, marcat de autenticitate. Pentru Un condamnat la moarte a evadat (1956), de pilda, cineastul s-a oprit la un student la filozofie, un scriitor, un ucenic ajutor, un cineast explorator, un decorator, un critic dramatic. Abia repetițiile intense, numeroase, menite să-i dezghioace pe aceștia de atitudini mimetice, dar să-i readucă la propria lor personalitate au dus la ascetismul interpretativ care constituie caligrafia delicată a filmului.

Dacă Eisenstein și Bresson mizează, cu mijloace deosebite, pe neactorul-semn, iar neorealismii fac actori din neactori, Antonioni, în schimb, face neactori din actori. Și pentru el „actorul este unul dintre elementele imaginii”. Cineastul italian exploatează interpretarea instinctuală, stimulînd talentul actorului doar în scopul obținerii unui comportament credibil, fara contribuția rațiunii: „dupa parerea mea, nu este absolut necesar ca un actor sa înțeleagă ce face”. Cum, dealtfel, gîndea și proceda și Eisenstein în perioada filmului sonor. Iar atunci cînd ideile se întîlnesc pe același teritoriu fertil al gîndirii artistice, caile și tehnicile de materializare nu mai interesează. Important rămîne scopul final al tuturor acestor concepții: neactorul ca element al limbajului filmic, o concretizare fidelă a unei idei propuse de regizor.

Note dintr-o oarecare biografie a minții

Palmaresuri
personale

Cu ani în urmă, îmi amintesc că citeam într-o cârtică a lui Elie Faure) o frază care mi-a trezit interesul pentru autorul ei și pentru demonstrația pe care o făcea în favoarea unei arte care pe mine mă lăsa — într-un oarecare fel — indiferentă: „Eu trec, în mediul meu, drept unul dintre cei care urăște teatrul”. Uimirea și curiozitatea mea veneau din aceea că, în mod invers — eu treceam, în mediul meu, drept cineva care iubește teatrul și nu accepta — la concurență — cinematograful.

Faptul că filmul și-a creat atît de repede un public fanatic, o teorie, teo-

tice, mi se păreau false, chinuite, neadevurate. Neadevurate — din ce punct de vedere?!

Eu iubeam cu disperare teatrul!

Îl uram pe Rousseau, pentru că nu înțelesese nimic din această fascinantă, puternică, moralizatoare, unificatoare artă care e teatrul. Lui Rousseau îi era frică — zicea el — că teatrul descompune societatea. Pentru mine, fenomenul era invers: teatrul anunța oamenilor descompunerea socială care se petrecea independent de spectacol. Rousseau era laș! Refuza să vadă că teatrul „arată” oamenilor ceea ce viața de toate zilele nu scotea

racordul decît o stare emoțională.

Dar, într-o zi, am văzut **Pierrot-nebunul**, al lui Godard. Și, atunci, s-a produs revelația. Am înțeles — pentru prima oară — că ura sau mai exact indiferența și un soi de dispreț superior, cultural, față de film, nu fusese decît o prejudecată.

Sfîntul-actor exista și acolo, pe pînză, se mișca liber (evident — relativ liber), dar aveam senzația că e vorba de libertate, de viață...

Apoi, am început să reconsider și conceptul meu de socializare, de „tribună”, care mi se părise atît de propriu teatrului între toate artele.



Eleganța mizanscenei în *Pe malul stîng al Dunării albastre*, regia Malvina Ursianu (cu George Constantin, Gina Patrichi, Maria Rotaru, Emilia Dobrin-Besoiu)

reticieni, o estetică, o critică — și chiar o filozofie, fără rădăcini, fără istorie și numai contemporană, adică folosind, adaptîndu-și situațiile filozofice cele mai noi, faptul că ea, filozofia filmului, nu-și are sprijin nici în Aristotel, nici în Nietzsche, nici în Marx, nici în Hegel, nici în Kant, Pascal sau Kierkegaard, mi se părea — ca orice „noutate” adoptată fără criterii și discernămint o chestie snoabă. (Ulterior, am ajuns la concluzia — fără legătură neapărat cu cinematograful — că snobismul e un factor de progres).

Era limita mea. O limită culturală? De educație? De neînțelegere? Poate — toate la un loc. Ce nu înțelegeam eu, în urmă cu cîțiva ani încă, era faptul că eram contemporană cu o artă nouă, care se născuse de curînd, fără gestația îndelungată a celorlalte arte tradiționale. Era pentru mine o contradicție de netrecut care însă a devenit, mai tîrziu, dialectică. Rădăcinile pe care teoreticienii cei mai noi ai noli arte, le găseau în esteticile artelor particulare, în literatură, în muzică, dar — mai ales — în artele plas-

cu evidentă la iveală sau chiar — prin formele ei concrete de manifestare — ascundea, amina, amăgea.

E adevărat, teatrul meu, cel pe care-l vedeam eu astăzi, față de cel despre care învățasem, nu ajunsese la înălțimea „tribunei” publice pe care o elogiase Schiller, nu ajunsese nicio dată, sub ochii mei, la marea lui funcție socială care să „miste” colectivitatea, s-o facă să iasă în stradă, așa cum făcuse, odinioară, mediocra „Hernani” — de exemplu.

Și apoi — era **actorul**. Acest sfînt exhibiționist care numai în teatru exista. Din această perspectivă totul, în celelalte arte — inclusiv cinematograful, mi se părea rece, calculat, elaborat, distanțat. Pentru mine, el nu era „intermediarul”, ci chiar artistul însuși. El era opera, artistul și materialul totodată de care vorbise Diderot. Era totul!

Or, filmul ce ne „arată”? O poveste care se tot sofistică după modelul ultimei mode literare, cadre după cadre construite cu măsura, calculate, în care actorii se mișcău „de aici — pînă aici”, în care se urmărea „mai curînd

„Impersonalitatea filmului” s-a transformat (repet: paradoxul mă privește!) în reversul său: am descoperit că — tocmai invers — circulația peliculei, accesibilitatea ei geografică, faptul că **acest** film se poate vedea acum în toate colțurile lumii, în timp ce spectacolul e limitat la zone umitate (dar cu cît mai nobil e astfel, actul dăruirii!), face din el instrumentul cel mai ales de unificare a conștiințelor, de legătură spirituală între grupurile umane cele mai îndepărtate și diverse.

Sfîrșesc cu o altă parafrază la un autor deja citat — Schiller. Ce sprijin puternic ar fi pentru legi și popoare dacă ele s-ar alia cu filmul — în care toate măștile cad și adevărul se instalează în instanță, incoruptibil ca Rhadamanthe. Dreptul artei de a judeca începe acolo unde se termină domeniul legilor omenești...

Mihaela TONITZA—IORDACHE

„Funcția cinematografului”, Ed. Meridiane, 1971

Orice femeie e o actriță

„Doamne, ce mult vorbești!”, îl spuneam cu toată tandrețea de care eram capabil, inhalând aburul unei pizze, „Doamne, ce mult vorbești!” — îl repetam și mai duos, — la și mănincă! — și-i puneam cuțitul într-o mină, furculița în alta, dar Pia, cu sucurile moralinel abia așa excitate, cu cojocelul pe umeri, continua campania de primăvară, vară și toamnă, pe care iarna, în pizzeria de lângă „Hotel (du) Nord”, o sintetiza mai bine ca nicio dată, deși ani se îngrămădiseră între noi, ca sutele și sutele de avertismente serioase între mari puteri, mereu obsedate că ar mai putea fi uimite,

sintetiza care cuprindea:

„Iar imi pul pumnul în gură fiindcă ți-e frică de adevăr...”

„adevărurile tale sînt grase și confuze...”

„confunzi filmul cu viața și nu mai suport...”

„Ie confunzi fiindcă ți-e comod, ai comodități de burghez, te vrei revoluționar și nu ești decît un burghez care vrea să trăiască liniștit ca în cărți și ca în filme, fiindcă altfel de viață n-ai și pentru alta ar trebui să te chinui, și nu vrei să te chinul pentru nimic, dovadă că toate femeile au pentru tine ochi frumoși, toate seamănă cu actrițele tale, eu nu sînt actrița ta și am ochii mei care nu-s ai nimănui...”

(„ai ochii actriței din planul doi al unui Hawks și de-ai imi plăci... how-how”, o comentam ca în filmele mele mute și pergumate, dar pe gură tot asta îl spuneam: „ce mult vorbești!”)

„vorbec mult că-mi place, nu mă interesează teoriile tale estetice, nu-mi aplică mie ce crezi tu despre sonor, sonorul — nenorocirea filmului, nenorocirea femeilor, știu, am citit, vrei să-ți confirm eu frazele tale...”

„viața frazel, viața adverbului, viața în filmele de cinema, altă viață nu cunoști, cuvinte, asta e tot ce știi, ai să mori din amorul tău pentru cuvinte, o să te îngropi cu ele”.

„doamne, ce mult vorbești!” îl spuneam din nou și îl nu ascundeam că fac apel la toate rezervele mele de polițete burgheză și o rog să înceteze, să mănince pizza, de data asta e foarte bună, foarte bună ca o concizie, foarte bună ca o elipsă, și i-am pus sub nări farfuria aburindă, cum se obișnuiește la cele mai simple viețuitoare, cai, pisici, cîini, nările unui chel pe care o dată — recunosc — i-am mingăit în întuneric și înregistrindu-i conturul dur — altfel Pia era înaltă, osoasă, dar cu trăsături armonioase, mai puțin pomeții și nasul — i-am spus că i-ar ieși o mască mortuară plină de o viață a cruzimii, și ea mi-a răspuns, deloc minioasă, cu o veselie arară, „da, dar alături de-a ta...”

numai că în sinteze, umorul nu exista și întorcîndu-și fața spre mine, adulmecîndu-mă ca (pe) o floră, deschise cunoscutul paragraf al eseuului ei despre incultură:

„da, și ce dacă n-am decît normala?”

(„anormala” — imi murmuram cu brîo, ca în duetele operelor comice italiene)

„normala mea nu mi-a dat anormalitățile tale, snobismele amicilor tăi și ale tale, eu n-am să confund ce-i pe pinză cu ce-i în ciorbă, mă doare în cot că n-ai să poți juca cu mine pe profesorul Higgins, nu sînt o My fair lady, și nu știu dacă știi, în cultura ta, că Eugen Ionescu al tău, a ieșit rîzînd în hohote, ca și mine, de prostia aia, pusă și pe muzică...”

(„ceea ce nu înseamnă că nu aduci foarte bine cu Audrey Hepburn” — i-am spus-o rîspicat, căci începusem să dudui fiindcă ea trecuse la prelucrarea informațiilor, pe care eu, idiotul, masochistul, i le dădeam împotriva mea, cum era asta, cu Ionescu ieșind de la „My fair lady” în hohote de ris ca de la o dobitoacie, și am împins-o cu nasul în pizza aceea caldă, conform cu principiul stabilit, încă de la „Balada soldatului”: dă-i unei femei de mincare și o să tacă, și o să se îmbîlzească)

„fiindcă așa vă place (trecerea la persoana a II-a plural era avertismentul cel mai serios), să plecați emoționați de la melodramă, cu lacrimi în ochi, să fredonați pe stradă Traviata, să vă lăudați că plîngeți la cinema, marii intelectuali plîng la melodrame, noi, normalii, spăim rufe, frecăm podelele, al plîns vreedată pentru mine?, ai tremurat vreedată pentru mine? cu mine ți-ai găsit să fii Humphrey Bogart, nu suport să faci cu mine pe actorul, nu suport...”

(adevărul este că amorul nostru începuse cu Gérard Philipe în „Roșu și negru”, după cum nu-l mai puțin adevărat că femeile cu cîi vorbesc mai mult și mai pătimaș, țin de tehnica sacadată a filmelor mute, cu expresivitatea lor extremă, ce se poate lipsi de cuvinte, de aceea i-am și șoptit: „hai, mănincă și taci, te vede lumea!”)

„dar știi că am stat azi-noapte, pînă la unu, să spăl și n-am putut să citesc nimic din...”

„te vede lumea” — i-am repetat,

„cum, nu te interesează ce citesc? nu te interesează ce citesc? ai discutat cu mine vreedată vreo carte? tu crezi că n-am depășit Ion Creangă?” — și pentru prima oară nu numai în acea zi, dar pentru prima oară de cînd o știam, luă cuțitul de pe masă și el luci, cu un reflex pe care doar Hitchcock știa să-l extragă dintr-un pahar cu lapte.

„Creangă nu e de depășit. La el se rămîne, draga mea. dar cîți ajung la el?” — i-am răspuns, foarte încordat, departe de Donizetti, mult mai aproape, recunosc, de Nae Gîrimea, care fixa sticlăuța cu vitriol din mina Didi-nei, toți trebuie să trecem, rași, tunși și prin acea frizerie, „continui să-ți bați joc de mine...” — constată, de data asta mai rece, așa cum se cuvenea, cînd eseuul trecea spre coda, și anume spre reluarea tuturor argumentelor, o repetare rapidă care avea să se închidă într-un: „nu-ți pare rău pentru tot ce faci?”, la care nu renunța oricîi îi

atrăgeam atenția că merge astfel prea departe, adică din iubită devine mamă, fiindcă numai mama mă întreba o asemenea aberație, dar în cea ultimă zi, sinteza nu a ajuns aici, ci Pia începu să răscrolească pizza cu cuțitul, alegând cele câteva ciupercuțe de lângă cele câteva bucățele de cîrnăcior oltenesc, și mă întreba, meditativ, ca sărîșită:

„Lumea la mine se uită, nu-i așa? da' la tine te-al uitat? De ce nu ești sincer, să-mi spui cinstit că nu mă lubești? Vii cu toate filmele pentru că nu mă lubești?”

„Îți propun să renunți la tonul nebulelor calmate din filmele neorealiste” — mi-am permis să-i sugerez, știind că totdeauna îi plăcuseră măslinile și pacea lor.

„Tu, la ce-al renunțat pentru mine?” și puse pe marginea farfuriei alte câteva bucățele de ciuperci, exact cum după noaptea de amor, Batalov, în „Doamna cu cățelul”, alegea simburii din felia de pepene, scenă de trei ori comentată de noi, ba chiar jucată, Pia rămînînd în pat, ca lia Savina, eu mîncînd un porumb pînă la ultimul bob, de unde și termenul găsit împreună, într-o seară, la Șura



Dacilor, pentru genialitatea secvenței — tragedia dintr-un bob. Ca și atunci, la Șură, Pia își incheie joacă cu o grație necunoscută cuiva, dar — faptă fără precedent între noi — se ridică și plecă, lăsîndu-mă să-i văd, fugitiv, pe un colț de ochi, o lacrimă ca toate lacrimile.

Niciodată, dar niciodată, nu se mai întimplase așa ceva între noi: orice ne-am fi spus, nu ne lăsăm singuri fiindcă știam, fără alte precizări, că ne-am rătăci și nu ne vom mai găsi.

Cîteva zile am vrut s-o omor, din toată scena pizzeriei rămînîndu-mi doar luciul zilei pe cuțitul din mina ei. Pe urmă

— stînd și bînd o bere solitară, la un restaurant din capitală, unde am asistat la următoarea scenă: trei femei grase, vesele și în vîrstă, aflate la o masă cu un bărbat corespunzător, descoperiră că nota le-a fost încărcată de ospătarul tînăr și sobru, făcîndu un mare scandal, — „da'

dumneata crezi că dacă sîntem din provincie, nu știm să socotim?” — ospătarul le refăcu cu scuțe totalul, cerîndu-le doar „să fie de omenie!”, femeile, după noua aritmetică, se liniștiră, începînd să ridă, iar bărbatul abia atunci intră în acțiune, povestind ospătarului ce-l asculta cuvințios că el a făcut șase luni reclame în București unde li s-a spus să fie necruțători, dar trebuie să gîndim cînd e cazul și cînd nu e, „fiindcă și dumneata muncești, și eu muncesc, și nu-i frumos să ne băgăm mina în buzunar”, totul culminînd cu însoțirea celor patru mușterii pînă la ușă, vesele toți, una din femei mergînd pînă la a mîngăia matern obrazul cheleaderului care-i invita să mai vină — pe urmă, vitriolul de această scenă nici citită și nici văzută pe undeva, lîșnită din real cu forța dramatică a autenticității pe care numai Pia o deține, mi-am spus — cu vehemența deciziei lui Lucien Leuwen: „Voi fi ticălos!” citind un articol de gazetă, „Eduard”, pe care Stendhal nu ezitase să-l reproducă în pilin roman — mi-am spus, cu o nouă hotărîre: „Voi fi bun”, și imediat au început să se adune în mine, ca rechinii adulmecînd marilynul tras de barca lui Santiago, o mie și una de nopți și argumente, primele 8 1/2 fiind cele derivate normal din cunoscutele Idei: „Iartă-mă că te-am supărat, te rog, iartă-mă!” și „îmi pare rău cînd vîd că plîngi”, celelalte, că de cît anormale, pierzîndu-se într-o frază de genul:

„Eu te iubesc, fiindcă tu urăști, ca nimeni alta, filmele cu care te iubesc pentru a te convinge că viața e film, lumea e cum este și ca dînsa sîntem noi...”

(În sprijinul acestei Idei eminesciene venîndu-mi chiar în acele zile de ruptură, această faptă uluitoare din istoria filmului românesc, și anume că în 1927, regizorul Jean Mihail a luat din piață un tăietor de lemne pentru a juca rolul unui bandit, în filmul „Lia” (nu Pia!) iar omul simplu intr-atît s-a îndrăgostit de partenera sa de platou, că a venit acasă să-și omoare nevasta)

remușcări și cugetări pe care nu i le-am putut însă transmite, nicicum, fiindcă Pia nu era nici acasă, nici la serviciu, zile și zile căutînd-o cu bilete și mesaje din ce în ce mai scurte, mai presante, tot mai puțin teoretice, de genul:

„mi-e dor de o ceartă cu tine!”, semnat: Kurosawa, „recunosc că eu vorbesc mai mult decît tine”, semnat: Fellini,

„pe cine aș fi iubit dacă n-al fi fost tu?”, semnat: H. Bogart,

„renunț la tot ce-l cult din cultură, accept să rămînă o ură” semnat: Dan Pița

„My fair lady be good” semnat: Georg Cukor Trackl, nenorocire a nenorocirilor, acest ultim bilet, coincidență groasă de melodramă crasă, ca o malversațiune a destinului, căci scriind biletul de amor în ziua de luni de după „Rapsodia albastră” (regia: Irving Rapper) la televiziune, marți nu m-am mai putut reține și am dat buzna în ICRA-ul unde lucrează Pia, am descoperit-o la masa ei de lucru și, sîrînd spre ea, mi-a tăiat scurt elanul, prezentîndu-mi-l liniștită pe tînărul de lângă ea — un tip valabil care aducea bine cu lura Darie în „Dragoste la zero grade” — drept „logodnicul meu”, ceea ce nu numai că îmi întunecă mintea, ca ori de cîte ori îl se vîră în ochi degetele unei Idei, dar mi-o și lumină, avînd în vedere că scena aceasta o văzusem alaltăieri, la televizor, cu George Gershwin și Julie Adams în rolurile principale; am revăzut, dintr-odată, toată filmografia rolurilor Piei și mi-am dat seama că:

1. Niciodată nu folosise scene din filme văzute doar cu o zi înainte, totdeauna lucrase, ca orice om normal, folosînd citate din acel film misterios derulat în deplina tăcere a cosmosului, filmul a căruia descifrare, spîndînd fie podele, fie stele, este cel mai mare chin;

2. Niciodată, Pia nu jucase în scene regizate de o mediocritate ca Irving Rapper!

„Irving Rapper, Rapper, Rapper”, îmi murmuram mergînd năuc pe stradă, în ce repertoriu am ajuns să jucăm, cu ce regiori de mina a treia lucrăm, auzi la cine recurge după ce a lucrat cu cel mai bun! (fiindcă în filmul acela misterios și primordial în care un tăietor de pădure devine actor, precum din cuvîntul „amor” apare „omor”, în filmul acela nu se lucrează decît cu cel mai bun!) „Rapper, Rapper”, îmi repetam, pînă mi-a venit în minte scena cea mai tare din acea „Rapsodie albastră” — anunțarea morții lui Gershwin în plin concert — și am rămas fulgerat, pe stradă, ca de un pumnal dintr-un film pergamut, de la „paramount”.

Radu COSAȘU

Festivaluri



În fiecare dimineață la ora 10
discuțiile dintre cinești și
spectatori

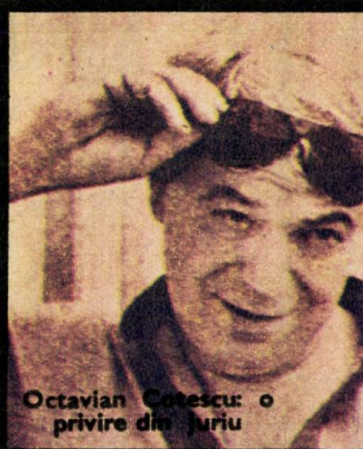
Costinești-Festivalul filmului românesc



Un pact în
vederea salvării
comediei
românești?
(Marin Moraru și
Mircea Diaconu)

Fotografii de Emilian URSE

S-a scris pe larg, la vremea potrivită, despre importantul eveniment care este, pentru cinematografia națională, **Festivalul filmului românesc**. Cu gândul la ediția viitoare, vă oferim acest scurt fragment dintr-un mult mai amplu proiect de fotomontaj... Iată deci doar câteva dintre numeroasele personalități de prezență cărora s-a bucurat, în timp, Festivalul de la Costinești.



Octavian Cotescu: o
privire din juru



Un scenarist în plină
vară: D.R. Popescu



Cu soarele în ochi —
Petre Sălcudeanu

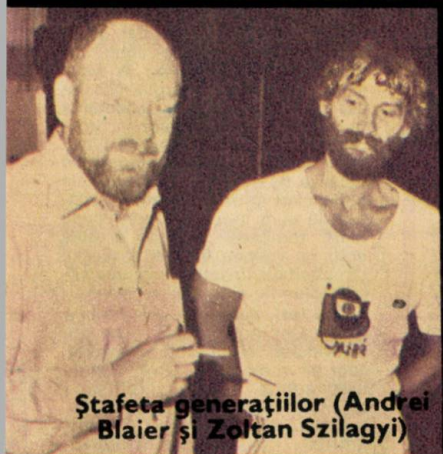
festivalu
filmului



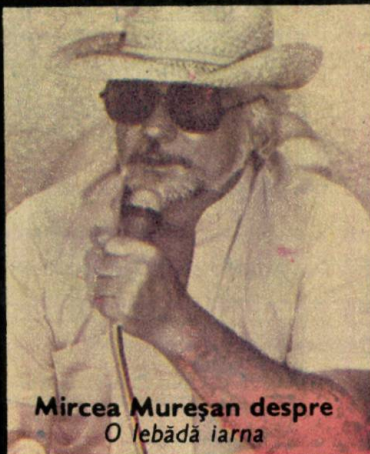
Mereu în priză
(Victor Rebengiuc)



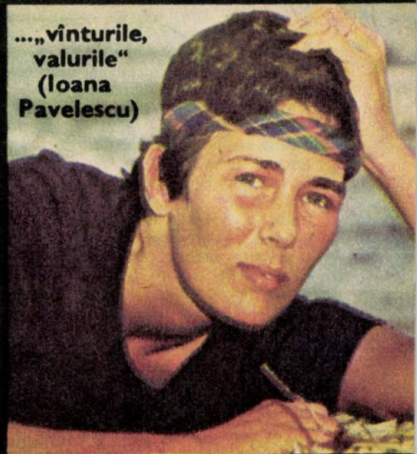
Și pe plajă poți să intri într-o discuție profesională (Iosif Demian, Sergiu Nicolaescu, Dorel Vișan)



Ștafeta generațiilor (Andrei Blaier și Zoltan Szilagy)



Mircea Mureșan despre
O lebedă iarnă



....vînturile,
valurile"
(Ioana Pavelescu)



Cvartet cinematografic (Ioan Grigorescu, Maria Ploae,
Nicolae Mărgineanu, Marin Stanciu)



Pe malul
Mării Negre:
Malvina Urșianu

O fereastră spre Planeta noastră albăstră

Anii trec ca apa... În ce an, oare, vedeam la Festivalul de la Moscova, filmul lui Mircea Drăgan **Explozia**, cu bucuria de a-l întâlni în palmaresul final al competiției, bucurându-ne totodată, cu toții, seară de seară, de glumele lui Florin Piersic și Norman Wisdom, care ne delectau după filme, la „Barul presei”, cu giumbușlucuri de neuitat? În ce an, oare, vedeam la Festivalul de la Moscova filmul lui Fellini **Opt și jumătate**, simțind cu toții plutind în aer... aerul unui film mare, de antologie, pe care istoriile filmului nu-l vor putea omite niciodată? În ce an, în timpul proiectiei filmului românesc **Mihai Viteazul** de Sergiu Nicolaescu, întreaga sală din Kremlin (unde se desfășurau pe atunci festivalurile) a aflat că operatorul filmului, George Cornea, devenise chiar în acea zi tatăl unui băiat, care urma să se numească Bogdan-Mihai? Anii trec ca apa... Festivalul de la Moscova, care s-a născut dintr-o coastă a Festivalului de la Karlovy-Vary, a ajuns la venerabila vîrstă de 13 ediții (cîte o ediție în fiecare an impar, anii pari fiind rezervați Festivalului de la Karlovy Vary)... Nu știu dacă 13 ediții înseamnă mult sau puțin, cert este că sub generoasă deviză a festivalului, „pentru o artă cinematografică umanistă, pentru pace și prietenie între popoare”, cinești din toate „lumiile” lumii (mai ales din lumea a treia) își dau binele din doi în doi ani, Moscova devenind, pentru două săptămîni, capitala mondială a artei a șaptea... Am fost de mai multe ori la acest festival deschis tuturor cinematografiilor, am văzut sute de filme care aveau să devină bunuri de preț ale spectatorilor de pretutindeni (și de la noi, firește), și m-am convins că această confruntare bienală și-a cucerit de-a lungul anilor o reputație incontestabilă în universul festivalurilor cinematografice mondiale, pastrîndu-și un sunet al ei, inconfundabil, îndeosebi datorită posibilităților pe care o oferă spectatorilor de a vedea filme de pretutindeni, din toate cele cinci continente, ale unor cinematografii de mare tradiție sau ale unor cinematografii la început de drum; festivalul de la Moscova n-a operat niciodată discriminări între maeștri și ucenici, pe ecranul său alternînd fără prejudecăți filme ale unor consacrați alături de filme ale unor necunoscuți, filme ale unor cinematografii pu-

ternice alături de filme ale unor cinematografii care abia își probează uneltele dintîi...

Nu mă voi mai întoarce cu gîndul spre primele festivaluri moscovite la care am avut privilegiul să particip. Îmi voi îngadui însă, acum, la sfîrșit de an, o rememorare succintă a ultimelor festivaluri moscovite, de la ediția a zecea încoace, cînd această prestigioasă confruntare internațională împlinea nu zece ci... 20 de ani de viață, concretizați în zece ediții,

O amplă deschidere spre toate cinematografiile lumii

Era în 1977, cînd pe ecranul festivalului de la Moscova, puteau fi văzute, laureate cu aur, filmul lui Juan Antonio Bardem, **Week-end** și **A cincea pecete** de Zoltan Fabri. Primul, un film mult aplaudat pe care spectatorii noștri au avut prilejul să-l vadă la timpul convenit, are mult din concentrația psihologică cu care ne-a obișnuit Bardem de-a lungul anilor, dar are și ceva pe deasupra, are suportul unei acțiuni spectaculoase, desfășurate pe parcursul unui week-end spaniol, în care eroul, pe motocicletă lui „tradițională”, străbate 500 de kilometri spre mare, atras de chemarea unei „mari aventuri” pe care n-o trăise niciodată. Suspens, aventura, experiențe inedite, dar dincolo de toate acestea niște revelații, revelațiile unui „Juan de ocazie” (putem să-i spunem, în liniște, Don Juan), care descoperă, practic, lumea. Mai mult decît normal, regizorul unui asemenea film trece pe nesimțite de la comedia dezanțuită spre nota tragică bardemiană. Despre filmul lui Zoltan Fabri (și el bine cunoscut de acum) ce să mai spunem? Mai

erau și niște „argintii” valoroși, în acel an, la Festivalul de la Moscova (ale carui distincții au fost întotdeauna de aur și argint, întîi cîte una din fiecare, apoi cîte două, apoi cîte trei, pe măsura ce în programul festivalului au pătruns tot mai multe filme). Era filmul bulgaroaiel Binka Jeleazkova, **Piscina**, o „tulburare de suflet” a doi tineri care descoperea că viața nu este nici pe departe atît de simplă cît și-o închipuiau mințile lor fierbîntate de îndrăgostiți, și mai era filmul algerian **Omar**, povestea unui tînar dizolvată în povestea unei lumi. Altfel? Mai era, atunci, la Moscova, **Osinda** de Sergiu Nicolaescu, și **Amza Pellea** binemerita premii de interpretare acordat de juriu, mai era **Mama** de Elisabeta Bostan, primit cu ropote de aplauze de copiii Moscovei, primii beneficiari ai unei cariere internaționale cum n-au avut prea multe filme românești. Toate acestea erau pe vremea în care festivalul din capitala sovietică împlinea vîrstă rotundă a ediției a zecea...

Și a fost, peste doi ani, ediția a XI-a... Din nou, marile filme ale festivalului au putut fi văzute, apoi pe ecranele noastre, fapt de bun augur pentru implicarea ecranului românesc în actualitatea ecranului mondial. Va mai amintiți filmul polonezului Krzysztof Kieslovski, **Amatorul**? Vi-l amintiți, desigur, pentru că astfel de filme sincere și adevărate nu sînt prea multe în memoria nimănui. Filmul era distins la Moscova, în 1979, cu premiul de aur. Un premiu de aur meritat din plin, pentru un film care demonta, piesă cu piesă, mecanismul relației dintre un artist și arta sa, pentru a încerca apoi să-l monteze la loc, cu tandrețe și ironie, cu umor și gravitate. Nu, nu poate fi uitat cineamatorul lui Kieslovski — în interpretarea de mare firesc a lui Jerzy Stuhr — a cărei carieră fulgurantă, pornită de la cumpărarea unui aparat de filmat pe 8 milimetri, devine semn al lumii contemporane. Tot cu aur era primit atunci la Moscova filmul lui Francesco Rosi, **Eboli**, povestea dramatică și bogată în sensuri a unui scriitor exilat, petrecută în anii fascismului, undeva într-un sat uitat de vreme, în care se fac auzite, cu reverberații prelungite, ecourile lumii „de afară”. Francesco Rosi, cineast angajat prin definiție, prezenta atunci un film cu nerv politic despre implicarea

în social a conștiinței artistice. Spectatorii noștri l-au putut recepta și valida ca atare. Un cineast, deci, și un scriitor, ca personaje centrale în filmele „de aur” ale ediției a XI-a. Un compozitor, apoi, și un poet, în alte filme care și-au început cariera internațională la acel festival moscovit. Compozitorul era „crepersul” Innokenti Smoktunovski („crepers”, adică... creator de personaje, după cum îi place binecunoscutului actor sovietic să-i numească pe actori), într-un film bulgar de mare frumusețe, **Bariera** de Hristo Hristov, o poveste de dragoste în care se confruntau două destine, înainte și după „bariera” necunoscutului din ei și din afara lor. Poetul era personajul titular din filmul finlandezului Matti Marttila **Poetul și muza**, un film de mare rafinament plastic dedicat memoriei unui poet, un film dintre acelea care lasă urme durabile în amintire prin calități de atmosferă, cazul în speță fiind impresionant prin forța de transpunere și materializare în imagini a însăși poeziei. Și mai era în acel an la Moscova un film politic important, **Clipa** de Gheorghe Vitanidis, după romanul lui Dinu Sărațu, o dezbateră pe teme de imediată actualitate care aducea în obiectiv adevărata forță de creativitate comunistă față în față cu sterilitatea „veleitarilor fără acoperire”.

Filme cărora le ducem dorul

Și a fost, peste doi ani, ediția a XII-a... Ce filme, dintre cele văzute în '81 ne stăruie în amintire? Nu neapărat cele de „aur”, deși printre ele figura și **Teheran '43**, filmul lui Alov și Naumov care reface întâmplările istorice ale unui „atentat care ar fi putut schimba fața lumii”. Ne-a rămas în amintire asprimea realistă a unui film ca **S-a întâmplat la Huayanay**, al aceluiași regizor peruan, Federico Garcia, care se impunea în urmă cu patru ani tot la Moscova, ne-a rămas în amintire „radiografia” ipocriziei morale din Portugalia antebelică, care stigmatiza destinul unui tânăr, în filmul **Ceață de dimineață** de Lauro Antonio, ne-au rămas în amintire sensibilitatea și poezia filmului spaniol **Gary Cooper carele ești în ceruri** al regizoarei Pilar Miro (pe care aveam s-o întâlnesc, peste doi ani, în juriul festivalului), povestea unei regizoare de teatru care-și revede propria viață, oamenii pe care i-a cunoscut, obiectele înconjurătoare, întâmplările cotidiene ale existenței într-o lumină nouă, cauzată de o situație-limită. În același context de filme cu o personalitate artistică ieșită din comun se înscria și filmul românesc **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu, după scenariul lui George Macovescu, clipe de viață și clipe de lacrimă din lumea satului românesc în anii primului război mondial; „diploma specială a juriului”, o dovedește și timpul a



Tulburător ca întotdeauna
(Amza Pellea în *Ostade*, regia Sergiu Nicolaescu)

fost o distincție destul de mică pentru un film de o calitate estetică ieșită din comun. Și, în sfârșit, pentru a ne opri aici cu rememorările, ne-a mai rămas în amintire încă un film, acela al polonezului Tomasz Zygałdo, **Fluturile de noapte**, o parabolă care dă de gândit, despre drepturile și îndatoririle oamenilor față de oameni...

Și a venit ediția a XIII-a... Au trecut câteva luni de la cel de al treisprezecelea festival moscovit și acum cînd calendarele își schimbă cifra anului, putem vedea mai limpede ce a lăsat durabil această nouă confruntare internațională. Un film de „aur” este, neîndoios, **Vassa** de Gleb Panfilov, ecranizare după cunoscuta piesă de teatru „Vassa Jeleznova” de Gorki, în care rolul titular este interpretat de o actriță minunată, Inna Ciurikova (v-o mai amintiți din **Începutul** aceluiași re-

gizor?), un film de mare concentrație expresivă, fără nici o „floricică de stil”, în care pînă și respirația aparatului de filmat se oprește parca, pentru a lăsa să se audă, să se simtă și să vibreze replicile textului. **Amok**, film al marocanului Souheil Ben Barka, este de asemenea un film care va rămîne, va rămîne pentru că se fac bine simțite în el convulsiile lumii contemporane: majoritatea filmărilor s-au realizat într-un Johannesburg cuprins de febra mișcărilor populare împotriva discriminărilor unei falimentare politici de apartheid. Dintre „argintii” ediției, de asemenea, sînt cîteva filme care vor rămîne. Unul este **Doctor Faustus**, ambițioasă ecranizare a romanului cu titlu omonim al lui Thomas Mann, datorată unui regizor care și-a dedicat mulți ani din viața acestei temerare întreprinderi, Franz Seitz. Un film greu,



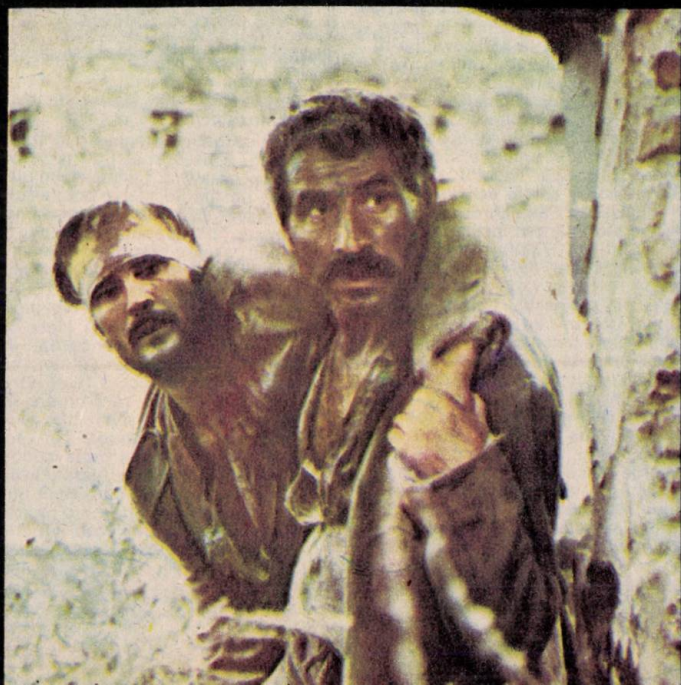
O actriță totală: **Ljudmila Gurcenko** (în *Mama*, regia **Elisabeta Bostan**)

da, care a depășit așteptările (pentru că, sinceri fiind, cine se aștepta ca acest roman fundamental să poată încapă într-un film?), și care a izbutit să redea cu impresionanta forță artistică atât tragedia poporului german atras fără de voie în „pactul cu diavolul” hitlerist, cât și implicațiile profunde ale relației creatorului cu epoca sa, dramele scriitorului însuși. Cu argint au mai fost distinse la Moscova două filme de actualitate: filmul bulgar **Echilibristică** de **Ludmil Kirkov**, în care personajul principal este o echipă de filmare în timpul turnării unui film, echilibrul precar al relației cinematografului cu viața preocupându-i în mod special pe autori, apoi filmul slovac **Ea păștea cali pe beton**, o comedie inspirată din lumea satului, semnată de **Stefan Uher**. Dincolo de aur și argint? Destule filme bune încă, printre care **Întoarcerea din iad** de **Nicolae Mărgineanu**, o pelicula cu personaje solide și interpretari actoricești de mare autenticitate, datorate unor buni actori ca **Maria Ploae**, **Ana Ciontea**, **Remus Mărgineanu** și **Constantin Brânzea**, o pelicula cu virtuți imagistice de excepție, datorate unui operator-artist ca **Vlad Paunescu**, o pelicula de mare concentrație realista despre tragediile războiului (primul război mondial fiind timpul de desfășurare a unei acțiuni dramatice, inspirată de o povestire a lui **Ion Agârbiceanu**), o pelicula cu o construcție cinematografică sobra și echilibrată, pe

care publicul moscovit a primit-o cu aplauze. A mai lasat în urmă și alte filme valoroase concursul cinematografic din vara lui 1983. Filmul australian **Iarna speranței**

lor noastre de **John Duigan** — cu o actriță senzațională în rolul principal, **Judy Davis** —, filmul englezesc **Frances** de **Graeme Clifford**, de asemenea cu o actriță

Rigoare și dramatism în *Întoarcerea din iad*, regia **Nicolae Mărgineanu** (**Constantin Brânzea** și **Remus Mărgineanu**)



1981 — Diploma specială
a juriului pentru

Lumina palidă a durerii
(regia Iulian Mihu).

Cu Violeta Andrei
și Siegmund Siegfried



mare în rolul titular, Jessica Lange, interpreta a unui personaj real, actrița americană Frances Farmer, a cărei biografie constituie unul dintre cele mai palpabile subiecte de film cu putință... Și alte, și alte titluri de filme vor dura în amintire: **Aicno și condorul** de Miguel Littin (al treilea „aur” al ediției, un film despre lupta de eliberare a poporului nicaraguan), **Demonii în grădina** de Manuel Guttierrez Aragon (un film spaniol a cărui acțiune se petrece în anii imediat următori războiului civil), filmul elvețian **Matlosa** de Willi Hermann (cu atmosfera de **Amarcord**) și — deloc în ultimul rând, deși filmul a lipsit din palmaresul juriului — **Outsiderii** de Francis Ford Coppola, un film dramatic și de mare vibrație civică despre cauzele și consecințele delincvenței juvenile în America contemporană. Cam atât despre concursul propriu-zis. Dar ce a fost dincolo de concurs și dincolo de filmele lui?

Ca în fiecare ediție, multe filme în afara de concurs au polarizat interesul general în timpul festivalului moscovit. **Gandhi**, filmul — „miracol” al lui Richard Attenborough, care a raportat în 1983 nici mai mult nici mai puțin de opt premii Oscar, a umplut pînă la refuz marea sală a festivalului în două nopți consecutive (una dintre proiectii începînd după miezul nopții). Cu aplauze îndelungi a fost salutată compoziția actoricească de-a dreptul incredibilă, realizată de Dustin Hoffman în fil-

mul lui Sidney Pollack, **Tootsie**, un travesti fără egal, cred, în lumea filmului, chiar dacă avem în vedere ca Asta Nielsen a jucat, cîndva, pe Hamlet. Cel mai recent film al lui Nikita Mihalkov, **Fără**

Programul alternează filmele consacrațiilor cu filmele unor necunoscuți

martori, un film cu numai două personaje „între patru ochi”, interpretate de Mihail Ulianov și Irina Kupcenko (ce actori formidabili!) mi s-a parut că bate la porțile capodoperei. Și așa mai departe. În fiecare ediție a festivalului au putut fi văzute, în afara de concurs, capodopere... La ediția trecută am văzut **Agonia** lui Elem Klimov... Cu alți doi ani în urmă s-au putut vedea **Siberiada** lui Andrei Mihalkov Konchalovski, **Apocalipsul**, azi de Francis Ford Coppola și **Repetiția de orchestră**

de Fellini... Cîți ani au trecut de cînd vedeam **Opt și jumătate**?...

Anii trec ca apa... Raj Kapoor arată azi ca un bunic cuminte (și „ce fecior frumos era” la primele festivaluri moscovite!), într-o seară din vara lui '83 portarul de la hotelul „Rossia”, vai, nu-l recunoștea și nu-l lăsa să intre... Fiul lui Grigori Ciuhrai, Pavel, abia se naștea la prima ediție a festivalului, iar astăzi este regizor cu „carte de vizită”... Locul „vrajitoare” Marina Vlady de ieri l-au luat alte și alte vrajitoare de farmec ale cinematografului francez, Claude Jade sau Catherine Patou... Cîndva, demult, ne întîmpina amabil și saritor un tinerel la început de cariera cinematografică, Emil Loteanu, care ne întîmpina și azi, cu aceeași amabilitate dar care între timp a devenit artist al poporului... Da, anii trec ca apa... Dacă tragem o linie și adunăm, putem ajunge fără nici o dificultate la cea mai firească dintre concluzii: festivalul de la Moscova a oferit, încă de la începuturile sale, o amplă deschidere spre toate cinematografiile lumii (peste o sută de steaguri au fluturat deasupra festivalului la ultimile ediții). Anii trec ca apa, da, festivalul de la Moscova a împlinit 13 ediții, deși parca ieri participam la primele sale „ieșiri în lume”. A intrat în amintire și ediția '83, lăsînd, printre alte semne durabile, și pe acela al unei remarcabile (și remarcate) participări românești.

Călin CĂLIMAN

Cannes '83

Profesiunea reporter, azi



Reportera,
în căutarea
unor urme
de familie,
descoperă
sufletul
unei țări:
India
(Julia Christie
în *Căldura
și praf*)

Bineînțeles că toate îndeletnicirile sînt — pot fi! — frumoase. Eu una — fiecare cu Paradisul său — nu-mi pot imagina o meserie mai minunată decît cea de reporter: un bărbat, o femeie cutreierînd țara cu casetofonul, cu aparatul de filmat pe umăr, cu carnetul în sac, cu pixul în buzunar, imprimînd pe bandă cuvinte și imagini, oameni, drumuri, șantiere, miriști, autobuze la ora de vîrf, sărbători de familie: mirii împlinesc 50 de ani din ziua în care ea și-a pus pe creștet cununa de lămîiță.

Nu spun că Poiana Narciselor nu-i plăcută, dar eu una dau toate narcisele plus toate mixandrele pentru un drum în munți ca să stai de vorbă prin viscol, cu țurțuri la nas și promo-roacă pe buze, cu tinerii călărăși pe stîlpi de înaltă tensiune. Ce fac ei

„Detectivul“
zilelor noastre:
ziaristul-justițiar

acolo se numește „faptă eroică“ dar ei au oroare de vorbe mari, glumesc, povestesc cum se porecllesc între ei, iar cînd îi întrebi de unde atîta curaj, atîta temeritate, îți răspund aproape uimiți: e normal.

A fi reporter, după mine, nu e o

meserie, e o șansă. E o șansă să spui: clipă stail și clipa, într-adevăr, să se oprească. Bineînțeles, toate îndeletnicirile sînt — pot fi — frumoase, dar — fiecare cu masochismul lui — îmi doresc să fiu surghiunită în Valea Reportajului și condamnată pe viață, să întreb, să întreb, să întreb, și să notez, să notez, să notez pînă cînd degetele devin surcele încovrigate pe pix. Un pix, pe urmă alt pix, pe urmă altul, pentru că întrebății răspund. Răspund la întrebări și răspund la multe la care tu, întrebătorule, nici n-ai visat. Și sînt mulți, mulți, foarte mulți. Dacă ai nota tot ce vor, tot ce pot să-ți spună ți-ar trebui un tren și-n fiecare vagon tone de pixuri. De pixuri și de semne de întrebare.

Ce spun eu mai sus, fără îndoială, exprimă o atitudine strict personală. Dar e chiar atît de subiectivă?

• Ploaia cu reporteri

Ziaristul cu bloc-notesul și cu stiloul — reporterul; ziaristul cu aparatul de fotografiat-fotoreporterul; ziaristul cu aparatul de filmat — telereporterul; ziaristul pur și simplu a devenit una din figurile cele mai reprezentative ale societății moderne. Ponderea lui în cinema e din ce în ce mai mare. Explicabil! Dacă scriitorul este secretarul epocii lui, filmul este și el script-boy-ul aceleiași epoci. Consumind tot ce se petrece pe platourile vieții, epoca nu poate să-l ocolească pe acest reporter și îi acordă din ce în ce mai mult, din ce în ce mai des un rol de prim-plan. De obicei, rolul justițiarului fără voia lui, dar cu voia realității care se rostogolește mereu în jurul nostru și uneori peste noi.

În fapt și de fapt ziaristul a început demult să disloce pe clasicul detectiv. Ba chiar să-l înlocuiască. El, reporterul, este cel ce caută nu atât pe asasin, ca persoană, cât adevărul, ca idee. El, ziaristul, caută adevărul nu numai pentru că e pus, e însărcinat, e plătit să o facă. Imboldul lui încheie cel mai adesea o frenezie justițiară. De cele mai multe ori această frenezie îi periclitează cariera, îl face să se expună de bunăvoie la mari pericole. Îl face să-și riște viața. Pentru ce? Pentru recompensa de a scrie un articol în care să spună: „acesta-i vinovatul! Acesta-i nevinovatul!” Recompensă plătitoare, recompensă care nu raportează. Cel mult îl aduce retrogradarea sau o amenințare scrisă cu litere decupate din ziare. Această frenetică și primejdioasă goană după adevăr multora le poate părea donquijotescă. Multora dar nu ziaristului, în special ziaristului din filmul politic italian, interpretat adeseori de un Franco Nero îmbrăcat bineînțeles în trenzi, răscolind arhivele tribunalelor noaptea, pe furis. Vinovatul, de cele mai multe ori, este cel mai respectabil personaj din distribuție. În orice caz, cel mai bogat, cel mai puternic. Pe el îl fulgeră Franco Nero cu privirea lui de culoarea florii de nu-mă-uita.

• Cu orice risc...

Filmul militant italian a lansat ziaristul justițiar „pentru alții”, iar filmul „de artă” american a lansat, tot prin intermediul unui italian, Antonioni, ideea unui ziarist justițiar „pentru sine”. Pe Jack Nicholson din *Profesiunea — reporter*. Mai exact spus, „profesiunea — fost reporter” pentru că el, reputatul reporter de televiziune, el, freneticul, s-a săturat într-o bună-zi de minciunile pe care le spune, sau mai bine zis de jumătățile lui de adevăr, și-a lăsat aparatul de filmat undeva, la marginea unui pustiu și a încercat să-și schimbe identitatea, să devină o altă persoană, nu interesa cine, de pildă, omul care a murit în camera alăturată, într-un hotel sordid de la marginea deșertului. Încercare zadarnică. Nimeni nu poate ieși din propria lui piele; nimeni nu se poate despărți de propria lui umbră. Nicholson rămâne până la moarte și dincolo de ea, de profesiune reporter. Reporter, adică omul al cărui rost pe pământ este să caute adevărul. Să-l caute și să-l divulge. Dacă e nevoie să-l strige, iar dacă nu se poate să-l șoptească.

Ziaristul din *Cadavre de lux*, filmul lui Francesco Rosi, spune adevărul polițistului, lui Lino Ventura, un Ventura pătrășos, grav, concentrat, fără șarm de play-boy, fără spirite de șarmant cu orice preț. Ziaristul se întâlnește cu polițistul undeva într-o piațetă. Un colț de oraș cu puștii gălăgioși, unde susură o fîntînă. Pe bancă, în apropiere, un orb cu un cîine lup. Burta cîinelui e înfășurată într-o banderolă pe care a fost cusută o cruce roșie. Nimeni nu e în jurul polițistului și al ziaristului decât un copilăș pe tricicletă, și un nevătător, și un cîine cu banderolă. Sub banderolă, o cutiuță care înregistrează. Înregistrează tot. Asasinii nu-s de față, dar au trimis acolo un patruped. Lino Ventura — polițistul! — va pieri în

scena următoare, iar într-o scenă pe care filmul n-o mai arată, dar ea va veni, fără îndoială, după ce pe ecran va apărea cuvîntul „fine”, în scena următoare va pieri incoruptibilul care știe prea mult. Ziaristul, ziaristul justițiar. Ziaristul știe. Știe că moartea următoare este a lui. Dar nevoia de a spune adevărul este mai puternică decât însuși instinctul de conservare. Așa se întâmplă și cu Jane Fonda în *Sindromul...* Marea actriță joacă aici rolul unei reportere de televiziune care cu orice risc hotărăște să spună, să strige un mare, un groaznic adevăr. Iată de ce (observați că în ultimii ani funcția justițiarului încearcă nu să se feminizeze, cum zic unii, ci să se

Un mare actor (Gian Maria Volonté) jucînd rolul unui reputat reporter TV în filmul lui Claude Goretta:

Moartea lui Mario Ricci

GIAN MARIA VOLONTÉ

**MAGALI NOEL
MIMSY FARMER**

**HEINZ BENNENT
JEAN MICHEL DUPUIS**

LA MORT DE MARIO RICCI

Un film de
CLAUDE GORETTA



umanizeze prin apariția și a unor jurnaliști, respectiv ziariști, care aparțin și celeilalte jumătăți de omenire!) Iată, zic, că unul din personajele-cheie din cinematografiile lucide și angajate este el, confratele nostru, care poartă în buzunar un buletin de identitate. În buletin se consemnează: ochi albaştri, căprui sau verzi, dar profesiunea invariabil aceeași. Profesiunea reporter.

• Să treci prin zid

Profesiunea — reporter, filmul lui Antonioni, a continuat, dar mai ales a deschis un drum. În acest film, un ziarist își riscă viața și, până la sfârșit, își dă viața undeva, foarte departe de frumosul oraș în care-și avea redacția, unde ar fi putut să trăiască foarte confortabil. Foarte calm. Tipul acesta de corespondent special pe frontul descoperirii adevărilor incomode apare, cum ziceam, din ce în ce mai des și nu numai ca personaj printre

altele, nu numai ca pată de culoare, cum se întâmplă în perioada interbelică: vă amintiți tipul acela de zgometos care da buzna prin hoteluri, pe la recepții, cu aparatul de fotografiat gata de atac, cu palaria pe ceafă, cu gulerul de la trenzi ridicat căutînd agitat diva care se ascunde de el, care vrea să fie lăsată în pace, care vrea să-și trăiască și ea viața ei de femeie îndrăgostită. De ce nu-i dau pace toți acești tipi de profesioniști indiscreți, insistenți, impertinenți?

Să recunoaștem, s-au schimbat proporțiile personajului, deși, uneori, el poate apărea tot într-un plan doi sau trei. Așa cum se întâmplă în **Gandhi**. Candice Bergen acceptă aici un rol relativ minuscul. Minuscul dar foarte important, căci ea este reporteră, „corespondentul special al revistei „Life” care-l interviuează pe Gandhi înainte de asasinat. Lui Gandhi — se știe — nu-i plăceau interviurile, dar pe ea o accepta. Cu o singură condiție. Să învețe să toarcă. Și iată-o pe antiseptica, emancipată

jurnalișta de la „Life” chinîndu-se — de asta data, fara prea mare talent — să rasucească firul de bumbac.

Din ce în ce mai des ziaristul, „istoricul clipei”, părăsește fundalul sau rolul secundar și devine protagonist. Așa se întâmplă în filmul lui Goretta, **Moartea lui Mario Ricci**, care în ultima ediție a Cannes-ului i-a adus lui Gian Maria Volonté premiul de interpretare masculină (aici reporterul este o vedetă la televiziunii care vine să interviueze un savant specializat „în problema foamei”, un om exasperat că se vorbește, se vorbește, se vorbește, dar nici unul din proiectele sale nu sînt puse în aplicare). (Despre acest film am scris pe larg). Așa se întâmplă în filmul lui Yvory, **Zăpușeală și praf**. Protagonista, Julie Christie, este o ziaristă londoneză. Ea sosește în India să caute urmele unei mături dragi, răpusă acum cîteva decenii de prejudecățile coloniei engleze. Căutînd urmele, tinăra femeie face o dublă descoperire. Se descoperă pe ea însăși și descoperă o țară care arată cu totul altfel decît în legende sau în povestirile de familie.

Este explicabil de ce scenaristii își aleg un erou „de profesiune reporter”. Reporterul e cel care caută, cel care întrebă. Este cel care trece cu cel mai mare firesc de la un mediu la altul. El poate străbate, de altfel, aproape toate mediile, pentru că el e singurul a cărui legitimitate poate fi și un passe-partout. Cineastul, autorul asta îi dorește! Să găsească pe cineva care să poată trece, credibil, prin structuri sociale și dacă se poate și prin zid. Să poarte firul suspensului cu o patimă legitimă. Și cine nu știe că, aproape fără excepție, această profesiune — profesiunea-reporter — nu se poate face decît de la o anumită temperatură în sus? Nu poți să fii cardiolog și cosmonaut. Nu poți să fii reporter și placid!

• Un film mare — o cinematografie „mică”

Unul din filmele care a făcut o foarte bună impresie anul acesta la Cannes a fost **Anul tuturor pericolelor** de Peter Weir. Film australian. Produsul deci al unei cinematografii care nu izbuteste, nici în anii norocoși, să dea mai mult de 20 de filme la 365 de zile. Ce contează! Pînă în anii '60, filmul australian nu exista decît sub forma unor biblîi sub semnul mimetismului britanic. Australia nu exista cinematografic decît ca partener întotdeauna dezavantajat. Era folosită mai ales pentru vaste coproducții. Marii producători aveau nevoie de decorul ei, un decor relativ ieftin pentru westernuri fastuoase. Și „decor” exista și încă mai există. Producătorii se bazu și se bazează pe o natură feroce: junglă, cicloane, cutremure, potopuri și canicule (nici un centimetru pătrat din continent — zic locuitorii — nu se află în securitate). Decolarea filmului australian s-a produs în anii '70 în urma unor întâmplări norocoase, dar și a unor măsuri administrative care înțelegeau că un public de 15 milioane nu poate asigura subzistența unei cinematografii. „Pentru a supraviețui, cinematograful australian trebuie să se exporte!” S-a format o școală națională de cinema (școală la propriu!). Școala a devenit

Un reporter în viltoarea evenimentelor sau Mel Gibson (poreclit Garbo-masculin) în filmul australian *Anul tuturor pericolelor*



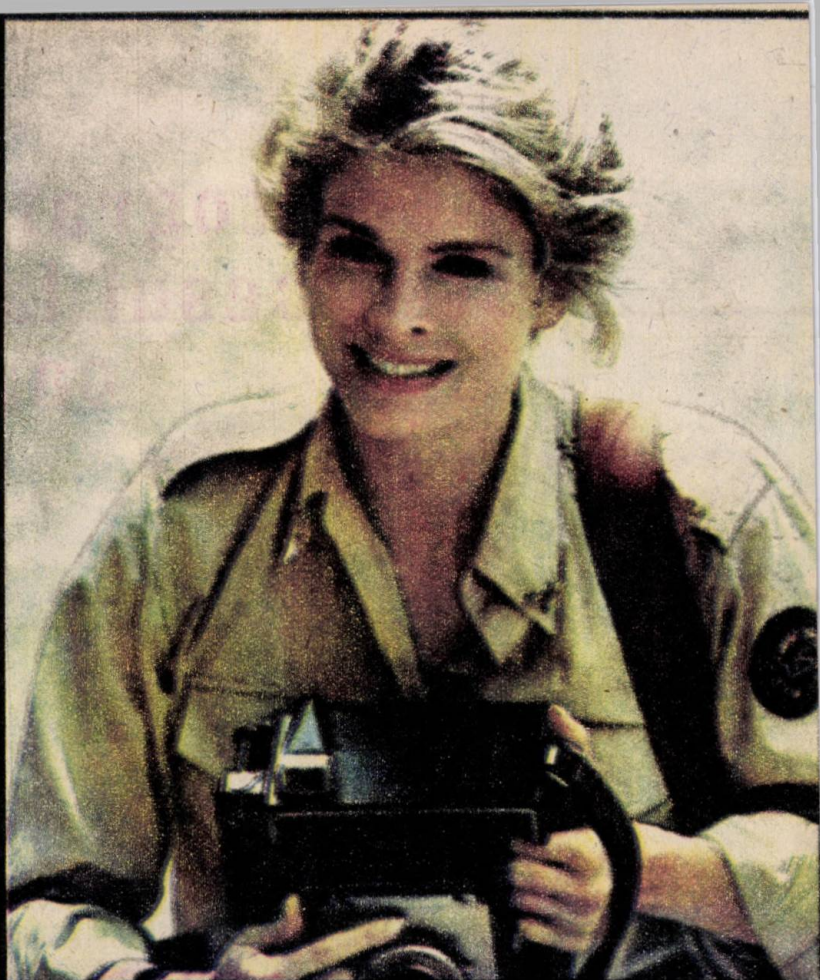
În scurtă vreme o școală în sens de pepinieră. Peter Weir! George Miller! Gillian Armstrong! — Nume de circulație mondială. **Un lung week-end! Breaker Morant! Cariera mea strălucită!** — Filme de circulație mondială. Afirmatia din „Time” poate fi discutabilă, dar nu poate fi trecută cu vederea. Ce zic cronicarii de la „Time”? Ei zic așa: „Anii '40 aparțin neorealismului italian. Anii '50, noului val francez. Anii '60, cinematografiilor din Estul Europei. Anii '80 aparțin australienilor”. Subsemnata vede în ultima propoziție un exces, dar și o halcă de adevăr.

Peter Weir, autorul filmului la care mă refer, **Anul tuturor pericolelor** — este șeful — deocamdată — necondiționat al acestei școli coborâte parcă cu hîrzoșul din cer acum zece ani. Nici acum, după un deceniu, ea — școala australiană — nu încetează să lase perplexă o întreagă lume cinefilă.

Și acum să ne întoarcem la acest film care a reprezentat un eveniment al Cannes-ului '83.

Acțiunea se petrece, undeva, într-o țară asiatică într-un moment de maximă congestie socială. Manifestații, focuri de armă. E un moment în care mulțimea renunță să mai fie tăcută. Sintem în plin război civil. În culise se pregătește un puci. Moleștiți de toropeala tropicală și de whisky, blocați în fața unei realități din care nu-nteleg nimic, confrății preferă să-și petreacă zilele la Club, așteptînd știrile oficiale. (Peter Weir, regizorul, a manifestat întotdeauna un soi de dispreț pentru europeanul incapabil să înțeleagă Asia. Pentru că „maniheismul european” — zice el — „nu înțelege că ne aflăm pe un continent în care forțele opuse se află într-un continuu balans și că, în realitate, niciodată, nici una nu triumfă cu adevărat”).

Protagonistul filmului este un tânăr jurnalist australian. Pînă atunci încezise la radio. Hazardul nu-l servește, dar el îl aștepta cu impaciunea. Și acum, iată, ocazia! Și iată și o latură mai puțin vizibilă a personajului, ca personaj robot. Iată ambiția! Căci reporterul se azonează în luptă ca un justițiar, este adevărat, dar justițiarul e, de fapt, un mare ambițios. El dorește să dea prima mare lovitură a carierei sale, să pună mîna pe scoop-ului anului. Pentru a atinge această țintă nici un mijloc nu e de nefolosit (în afara „mijlocului” tragic propus de eroul din *Network*, „erou” gata să se sinucidă în fața camerei pentru a-și menține cota). Aici eroul n-are chef să se sinucidă. Dar viața — da! — e dispus să și-o pună la bătaie. El, reporterul, se împrietenește cu un fotograf local — o figură cu adevărat de neuitat, căci e vorba de un fel de pitic cu alură exotică, un știe-tot, vede-tot, combină-tot, o vietate minusculă dar lute de mînte și de picior. Un tip extrem de special. În afara lui, filmul e de neconceput căci el, fotograful lili-putan, el în care s-au condensat miturile și cultura unei țări îndepărtate, el cu relațiile lui încălțate, cu pasiunea lui pentru Tolstoi, cu dosarele lui clasate metodic, între două „fapte bune” comise, în secret, „pentru suflet”, el dă povești un suflet enigmatic (la conferința de presă aflăm cu stupeoare că personajul e interpretat de o femeie și anume de Linda Hunt, o acțrită cit un degetel, dar cu remarcabile succese pe Broadway!). Simpa-



Un star acceptă un rol minuscul ca să joace rolul ziaristei care i-a luat ultimul interviu lui Gandhi
(Candice Bergen în *Gandhi*)

tica aschimodie devine ciceronele ziaristului, într-un haos pe care, cum ziceam, confrății îi privesc siderați și imobili. Cu minusculul prieten alături — alături e un fel de a spune, pentru că de cele mai multe ori îl poartă pe umăr — ziaristul izbuteste să pătrundă mistere de nepătruns. Sfirșitul filmului e, într-adevăr, cam dulceag, dar tot ce se întîmplă pînă la scena finală, cînd ea (o diplomată fermecătoare amestecată în treburile nu tocmai diplomaticești), ea, zic, îl așteaptă pe el în avion și cel doi pleacă împreună. Scapă prin minune! Deci tot ceea ce se petrece pînă la acest epilog very, very happy se urmărește cu sufletul la gură. Reușita filmului îi datorează foarte mult interpretului principal, lui Mel Gibson, care este, la ora de față, vedeta numărul unu a tinerei generații de actori. Celebritatea i-a adus-o brusc un film de o violență puțin obișnuită, interzis de cenzura franceză. E vorba de *Mad Max*. Actorul — declară — că ar vrea să-l uite. Nu se știe dacă izbuteste, dar Hollywood-ul face tot ce poate — și el poate să ofere contracte fabuloase, „cu cifre

fără precedent”. Din nou perplexitatea! Acest actor supranumit Garbo-masculin, la fiecare nouă propunere, mai fabuloasă, desigur, decît precedenta, răspunde invariabil: *no! no! no!* În plus, domnul Garbo, respectiv Mel Gibson, declară: „pentru nimic în lume Hollywood-ul nu mă va avea. N-am chef să devin un produs pe bandă rulantă”. „Dar ce-aveți chef să deveniți?” Actorul declară — sintem la conferința de presă — că vrea „să devină un actor adevărat”. Cîțiva participanți se uită la el uimiți, ca și cum interviuul ar fi mărturisit că vrea să devină crocodil.

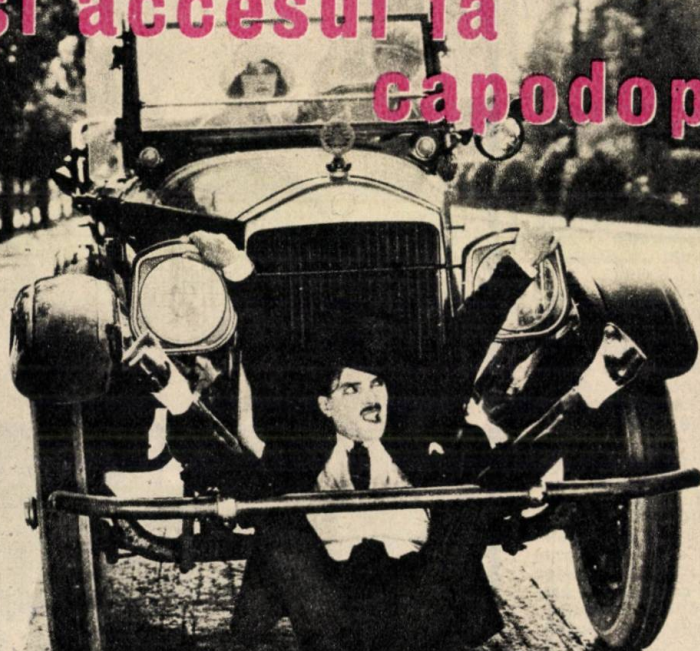
Ce vreți? Normalitatea rămîne, în continuare, cea mai nesăbuită extravaganță a star-sistemului.

...Așa cum ziaristul — reporterul în speță — devine una dintre cele mai proeminente figuri ale cinematografului planetare.

Ecatrina OPROIU



Cinematograful și accesul la capodoperă



Un clasic al gag-ului:
Max Linder

Cuvîntul *capodopera* are două sensuri. Unul ese acela pe care i-l da Dicționarul explicativ al limbii române: „operă artistică de o valoare excepțională”.

Altul, mai vechi, e legat de cutumele artizanale și înseamnă lucrare menită a dovedi însușirea unui meșteșug. Francezii numeau *Chef d'oeuvre*, germanii *Meisterwerk* o asemenea probă prin care un muncitor își dobindea calificarea de cizmar, croitor, dulgher sau măcelar, ca în scena foarte reușită din filmul lui Verolu, *Dincolo de pod*, după „Mara”. Un sens trimite la ceea ce izbuteste să exprime o înfăptuire umană pe tărîmul literaturii și artelor. Capodoperele sînt chintesente ale unei culturi, creații geniale în care omenirea își regăsește mereu aspirațiile ei profunde, fundamentale: *Venus din Millo*, „Iliada” și „Odiseea”, „Oedip-rege”, David și Moise, *Giconda*, „Divina Comedie”, „Don Quijote”, „Hamlet”, „Romeo și Julieta”, *Rondul de noapte*, „Faust”, „Flautul fermecat”, „Simfonia a IX-a”, „Război și pace”, „Frații Karamazov” etc.

Nu perfecția le caracterizează, ci măreția. „Iliada” cuprinde și pasaje fastidioase, unde chiar criticii, spun-eau că i se întîmplă și lui Homer să „doarmă”, *Venus din Millo* n-are

Ați remarcat că,
în materie de
film, nu se prea
vorbește de
capodopere?

brate; în piesele marelui Will există numeroase scene lăsate de obicei afară la reprezentatii. Dar cusururile, cite le-ar avea o capodoperă, nu fac să scadă uriașa ei bogăție.

În judecățile noastre artistice se păstrează, totuși, ceva și din al doilea sens al termenului. Ne surprindem cîteodată dînd calificativul de capodoperă unor scrieri, compuneri muzicale, tablouri sau sculpturi fără anvergura dar desăvîrșite ca realizare. Ron-sard și Gautier, Arcimboldo și

Bernini, Palestrina și Scarlatti, Mari-vaux și Oscar Wilde, lată citeva nume de artiști care smulg asemenea apre-cieri. Cum stă însă cinematograful față de categoria capodoperei în una sau alta dintre cele două accepții ale cuvîntului?

De la început trebuie să facem o constatare curioasă: lumea nu prea vorbește de *capodopere*, în materie de film. Cu excepția bineînțeles a specialiștilor. Printre ei există o lungă listă de filme pe care criticii, istoricii și teoreticienii cinematografului le consideră capodopere: *Crucișătorul Potemkin* (Eisenstein), *Napoleon* (Abel Gance), *Patimile Ioanei d'Arc* (Dreyer), *Goana după aur*, *Timpuri noi*, *Luminile orașului* (Chaplin), *Vir-sta de aur*, *Los olvidados*, *Viridiana* (Luis Bunuel), *Frumoasele nopți*, *Ma-rile manevre* (René Clair), *Iluzia cea mare*, *Regula jocului* (Jean Renoir), *Cetățeanul Kane* (Orson Welles), *Pă-sărilor* (Hitchcock), *Fragili sălbatici* (Ing-mar Bergman), *Doamnele din Bois de Boulogne* (Bresson), *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa* (Antonioni), *La strada*, *Nopțile Cabrieli*, *Dolce Vita*, *Satyricon*, *Amarcord* (Fellini), *Osse-sione*, *Senso*, *Ghepardul*, *Moartea la Veneția* (Visconti), *Roma oraș des-chis*, *Paisa* (Rossellini), *Diligența*

(Ford), **Nibelungii** (Lang), **Servitorul** (Losey), **Jules et Jim** (Truffaut), **Război și dragoste** (Woody Allen) etc., etc., am amintit doar o parte mică din aceste producții care alcătuiesc repertoriul cinematecilor, fiindcă însăși mulțimea titlurilor devalorizează termenul și-i dă o sonoritate suspectă, de reclamă.

Situația diferă vădit de alte arte. Când spunem: „Hamlet”, **Gioconda** sau **Simfonia a IX-a** sînt capodopere, afirmația se bazează pe un consens public. Mai toată lumea (instruită) știe despre ce este vorba și împărtășește (sincer sau din coformism cultural) această judecată. În materie de cinematograful nu s-a ajuns la un asemenea acord nici măcar printre oamenii cu îndeletniciri artistice recunoscute. **Iluzia cea mare?** Ce-i asta? — o să răspundă o mulțime de scriitori, pictori sau muzicieni. **Patimile Jeannel d'Arc?** N-am auzit! va fi sentința majorității criticilor literari, dramatici și plastici.

E o chestiune de educație artistică, firește, și a șaptea artă rămîne încă la periferia ei. Nici o persoană cultă nu se simte jenată să-și recunoască ignoranța în materie de cinematograful. Să nu știi ce-i cu „Faust”, îți pleznește obrazul de rușine. Să declari că habar n-ai de **Viridiana**, că acum auzi pentru prima oară numele ăsta, se înțîmplă. Dimpotrivă, șade și bine, căci există o mulțime de intelectuali care vād și azi un semn al fineții gustului în evitarea cinematografului, socotit o simplă distracție vulgară.

Dar pînă și acolo unde rezistența aceasta a dispărut (și romanul a fost multă vreme considerat un gen moic și tratat ca atare) stăruie o dificultate reală de informație și familiarizare. Cum să ajungă **Napoleon**-ul lui Gance la reputația **Simfoniei a IX-a**, **Giocondei** sau „**Odiseei**”? Cinemateca e o instituție foarte recentă, destul de ermetică și nu prea comodă, deoarece frecventarea ei reclamă ore fixe și coadă la bilete. Nemaivorbind că poți să aștepti mult și bine pînă să apuci a vedea odată anumite filme

foarte rare ca **Napoleon** sau **Virida de aur**, de pildă. „**Odiseea**” o scoți din raft, cînd ai chef, **Gioconda** se oferă contemplării în nenumărate reproduceri (chiar și pe etichetele produselor cosmetice) iar un disc cu **Simfonia a IX-a** are aproape oricine.

A apărut acum videocasetofonul. Știu. Să așteptăm. E nevoie oricum și de timp ca pe marile filme să se prindă mușchiul comentariilor, spre a ajunge și ele asemenea veritabilelor capodopere.

Dar cum circulă cuvîntul în domeniul specializat? Frecvența lui — și cu o adresă adesea foarte discutabilă — mă îndeamnă să cred că mai mult în a doua accepție. Da, **Goana după aur** este o capodoperă în materie de comedie bufă. Sigur, despre **Diligenta** se poate spune același lucru, dacă ne referim la genul western. **Păsările** produc fără cusur toate efectele pe care contează genul de groază.

Dar băgați de seamă că în toate aceste afirmații a intrat, pe rînd, o restricție. „**Don Quijote**” nu e o capodoperă în materie de roman comic, ci o capodoperă pur și simplu. Termenul, așa cum a fost folosit cu privire la filmele citate, vrea să spună în primul rînd dexteritate exemplară, cunoaștere perfectă a meșteșugului de fabricație, virtuozitate. Aceasta nu exclude firește arta, dar înclină să o atribuie mai curînd abilității profesionistului încercat, decît inspirației genului.

Capodopera în accepția ei nerestrînsă presupune o absolută originalitate, ne introduce într-un univers propriu, inconfundabil.

Nu e deloc ușor să provoci senzația aceasta în cinematografie, unde imaginile (măcar pînă la o anumită treaptă) rămîn produsul aparatului de filmat, sînt fotograme ale realității, au prea puține posibilități să o deformeze după o viziune personală.

Totuși, în filmele care merită efectiv să se cheme capodopere, impresia descoperirii unei lumi aparte, marcată de grija creatorului ei, intervine din prima secvență (**Viridiana**, **Fragil sălbatic**, **Noaptea**, **Satyricon**, **Război și**



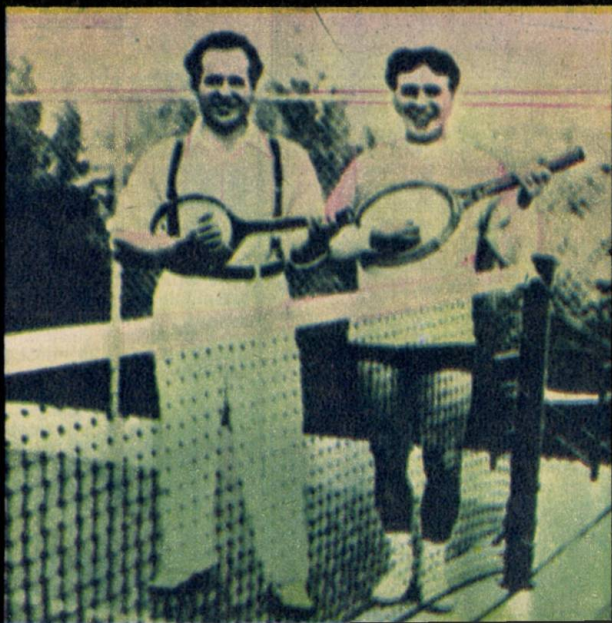
dragoste).

Și mai e ceva: impresia aceasta nu ne dispare din memorie, chiar atunci cînd uităm despre ce era exact vorba în filmul respectiv. Așa începe viața capodoperelor, prin durată, înainte chiar ca videocasetofonele să ajungă la îndemîna oricui.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

O Călăuză de neuitat — Anatoli Solonițin

Doi autori de capodopere într-unul din istoricele lor momente de destindere: Eisenstein și Chaplin



În jungla concurenței

Oricât ar strîmba unii din nas, premiile se bucură de un prestigiu indiscutabil în masa largă a publicului spectator, prestigiu deloc neglijabil, mai ales din punct de vedere comercial. Premiile (mai ales cele importante, decernate în cadrul unor festivaluri renumite) constituie un element însemnat în procesul care în marketing se numește promoțiunea unui produs (în speță, a unui film). O asemenea funcție a premiilor este deosebit de pregnantă în S.U.A., de pildă, unde discrepanța atît de clamorosă proclamată, uneori, în Europa, între criteriile estetice și cele comerciale nu prea are curs (nici măcar în rîndurile criticii), unde un film bun înseamnă un film de succes și viceversa și unde obținerea unui Oscar (de fapt, în ultima vreme, a unui set de

nute de criticul respectiv n-au fost incluse pe lista cîștigătorilor). În schimb, difuzorii, cu ochii ațintiți la curba încasărilor, nu scapă niciodată prilejul să amintească în generic sau în publicitate, atunci cînd e cazul, existența unui premiu (fie el oricît de puțin scripitor). Și nouă ne-a fost dat să urmărim, pe ecranele cinematografelor, cicluri de filme „premiat la festivalurile internaționale”, premiile înscrinduse, așadar, printre multe altele, drept un criteriu de clasificare a operelor cinematografice.

Bineînțeles, unele filme și unii cineaști au reușit să se impună și chiar să realizeze performanțe (nu numai artistice, ci și comerciale) și fără premii. Dar s-o recunoaștem, în jungla concurenței nemiloase de pe piața filmului, trebuie să fii cu adevărat cineva pentru ca absența unei consacrări instituționalizate să nu constituie un impediment în calea unei cariere reușite (ba chiar în cazuri extreme, să reprezinte, prin jocul contrastelor, un avantaj). Așa s-a întîmplat cu Charles Chaplin, cu Greta Garbo și cu alți cîțiva, numărați pe degete.

Acest loc proeminent atribuit premiilor este, în bună măsură, caracteristic cinematografilor. Desigur, în vremea noastră, și în alte arte, instituția premiilor a căpătat o oarecare amploare și nu se poate contesta o oarecare eficiență. Obținerea Premiului Nobel pentru literatură este nu numai o supremă consacrare, ci și prilejul unei amplificări — adesea considerabile — a audienței autorului respectiv. În Franța — Premiul Goncourt pentru roman, în Statele Unite — premiile Pulitzer, aduc normal o încincire sau o înzecire a succesului de public al operei premiate. S-ar putea da și alte exemple, inclusiv din alte arte. Dar numai arta cinematografică cunoaște, în condițiile actuale, necesitatea aceasta arzătoare a unei cariere imediate. Caracterul industrial al producției cinematografice, antrenarea unor costuri, fără comparație, ca volum, cu ceea ce se întîmplă în alte domenii ale creației artistice, impun o recuperare rapidă, obligă, într-un fel, la succesul imediat și favorizează, astfel, folosirea intensivă a tuturor mijloacelor de propulsare a vânzării. „Redescoperirea” unui film la multă vreme după lansarea lui, existența unei „dove cariere” (mai fructuoase) pentru unele opere au, desigur, importanță din punct de vedere estetic sau în ce privește măsurarea mutațiilor survenite în contextul cultural, dar ele nu au aproape deloc — cel puțin pînă acum — o importanță economică, iar



Pentru un nume ca Sophia Loren, mai poate avea importanță vreun premiu?

noul lor impact social — chiar dacă nu e de neglijat — nu se compară cu ceea ce ar fi putut fi impactul original. E firesc, deci, ca premiile (ca orice servește la lansarea și impunerea filmelor) să aibă în cinematografie o importanță deosebită.

Un prestigiu în scădere?

Și totuși, în ultima vreme, observatorii atenți pot detecta o anumită slăbire a prestigiului premiilor și, implicit, o anumită diminuare a eficienței lor economice. Viitorii istorici ai men-

Întrebări
retorice:
Există și cariere
triumfale
fără premii?
Există și premii
fără acoperire?

Oscar-uri) are o importanță crucială în cariera unui film. Mai mult chiar, simpla „nominare” (trecere pe lista premiabililor) constituie o performanță foarte rîvnită.

Mari și fără premii —
Chaplin, Garbo...

Desigur, îndeosebi în Europa, criticii mai subțiri privesc cu ironie premiile, amintind cu detașată satisfacție că numeroase capodopere ale artei filmului și numeroși cineaști de mare valoare n-au luat niciodată un premiu și nu ezită să deconspire mașinațiile care conduc deseori la premiarea unui film sau altul (verva demascată se intensifică, bineînțeles, atunci cînd filmul sau filmele susțin-